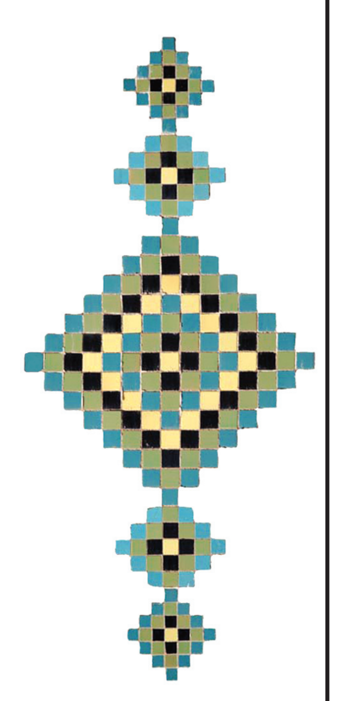
LA REVUE DE
# TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 111, Février 2015, 10e ANNEE
2000 TOMANS
5 €

## Le verre en Iran:
### retour sur une pratique millénaire entre art et industrie

www.teheran.ir



*Fenêtres* orossi *de la citadelle Karim Khân*
*(*Arg-e Karim Khân*), Shirâz, Iran.*


## *La Revue de Téhéran*

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

### Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

### Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

### Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

### Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Majid Yousefi Behzadi
Gilles Lanneau
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier

### Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

### Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

### Correction
Béatrice Tréhard

### Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap



# Sommaire







LA REVUE DE TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 111 - Bahman 1393
Février 2015
Dixième année
Prix 2000 Tomans
5 €









# Regard croisé sur l'histoire du verre et de la verrerie en Iran et dans le monde

Afsâneh Pourmazâheri

▲ *Coupe en verre avec motifs incisés, Iraq ou Syrie, période abbasside, VIIIe-IXe siècles*

La découverte du verre, qui révolutionna le mode de vie de nos ancêtres, ne date pas d'hier. Il faut remonter à l'époque préhistorique pour en retrouver les origines. Les tectites[1], l'obsidienne[2], les fulgurites[3], etc. étaient toutes déjà connues il y a environ une centaine de milliers d'années. Des légendes essaient également d'expliquer l'origine de la formation du verre. Celle racontée par Pline par exemple, naturaliste et écrivain romain du 1^er^ siècle, soutient que le verre aurait été inventé par les Phéniciens sur les rives du fleuve Bélus. Dans la Bible, et plus précisément dans l'Ancien Testament, le mot "verre" est un hapax et n'apparaît donc qu'une seule fois. Dans la traduction grecque de la Bible, le terme de "verre" apparaît comme "cristal" ou ailleurs comme "diamant". Ce n'est que dans le Nouveau Testament que ce terme est doté d'une signification nouvelle: "ce qui sert à boire"[4]. Dans le Livre de la Révélation ou l'Apocalypse du Nouveau Testament canonique, on remarque à plusieurs reprises l'apparition des occurrences du mot "verre" ou de ses déclinaisons comme "mer de verre", "mer de cristal", "limpide comme du cristal"[5], etc. d'où l'on tient la connotation de transparence qui apparaît comme mot pivot dans la version grecque à chaque fois que l'on fait allusion à ce mot.

Objet décoratif et partie intégrante d'un objet décoratif ou arme, l'obsidienne est un verre d'origine éruptive, grossièrement taillé et qui fut notamment d'usage presque mille siècles av. J.-C. C'est ensuite en Mésopotamie, du côté du Levant, plus précisément en Syrie, en Egypte, à Chypre et aux alentours de la Mer Egée que l'on commença à fabriquer du verre translucide mais encore opaque, dont la forme originelle était la glaçure. Vers 1500 av. J.-C., on raffina le verre qui apparut cette fois sous forme translucide, grâce aux fours de haute température ainsi qu'à une nouvelle technique appelée "l'enduction sur noyau". Aussi, le négoce se développa-t-il autour des verres sous forme de pierres précieuses, des verres en creux, notamment les amphrisques, et les émaux, surtout utilisés sur les poteries pour imiter l'incrustation de pierres précieuses à l'aide de l'émaillage excessif qui faisait apparaitre des coulures transparentes sur les terres cuites. On remarque également l'apparition d'objets utilitaires en verre dans la Mésopotamie de l'époque.

Divers motifs de verres transparents, notamment les formes en mosaïques multicolores appelées "millefiori"[6], les verres en rétichello, entrecroisement des fils créant un motif de résille, et des verres

polychromes étaient d'un usage répandu à l'époque hellénistique. L'utilisation du verre fut démocratisée, au cours du 1er siècle av. J.-C., à l'aide de l'invention de la technique de soufflage à la canne[7] qui donna un coup de pouce à l'industrie verrière. C'est alors que cette technique atteignit d'autres contrées que le Levant pour envahir plus tard toute l'Europe. Au Moyen-Age, l'usage de verres plats soufflés, notamment pour la fabrication des vitraux et des rosaces, prit son essor en Europe Centrale.[8] L'ingéniosité de cette technique était telle qu'elle est encore utilisée de nos jours.

A partir du Moyen-Age, à cause de la rupture des liens entre l'Orient et l'Occident, la technique de la verrerie en Europe connut un certain déclin car les fournisseurs de sable et de verre déjà formés se trouvaient en Orient. Cette stagnation influa également sur l'usage des verres à vitres, ce qui explique la présence de fenêtres vitrées de petite taille de l'époque médiévale. Ce fut dans les régions germaniques que l'on trouva une solution à ce problème en mettant en place une fabrication de verre à base de potasse qui favorisa le développement de l'industrie des plats en verre ou des feuilles de verre au Moyen-Age tardif.[9] On remarque donc le fleurissement de nouvelles techniques verrières à partir de la Renaissance, les verreries vénitiennes en fournissent d'illustres exemples, plus précisément celles baptisées de "Murano". Cette petite île, située au nord de Venise et dont la technique de soufflage de verre a une renommée internationale, est à l'origine d'un procédé permettant d'obtenir le verre "cristallo". Cette méthode de fabrication assura à Venise la domination du marché du verre pendant presque deux siècles. Au cours du XVIIe siècle, les Allemands fabriquèrent des verres (à la chaux de potasse) plus fins, maniables et durables parallèlement aux Français qui mirent au point une nouvelle technique appelée "le coulage des glaces". Il fallut attendre la révolution industrielle pour que d'autres méthodes, notamment le laminage et l'étirage ainsi que la fonte en continu

C'est ensuite en Mésopotamie, du côté du Levant, plus précisément en Syrie, en Egypte, à Chypre et aux alentours de la Mer Egée que l'on commença à fabriquer du verre translucide mais encore opaque, dont la forme originelle était la glaçure.



▲ *Verre fabriqué en Iran, IX-Xe siècles, Los Angeles County Museum of Art*



▲ *Verre fabriqué en Iran, IXe-Xe siècles, Los Angeles County Museum of Art*

émergent. Les fenêtres à croisée garnies avec des verres transparents (d'habitude blancs et verts) furent le propre du XVIIIe siècle. Ces verres changeaient de noms

Sous les Parthes (plus connus sous le nom d'Arsacides), le savoir-faire lié au maniement du verre était encore très limité, notamment en Iran même. On considère plutôt que les premiers objets en verre retrouvés en Iran ont pu être importés des territoires limitrophes, et non fabriqués localement.

d'après leur lieu d'origine, de même que les nuances qui les différenciaient comme le verre en manchon ou en feuille, le verre à boudine, le verre d'Alsace, le verre en table ou de Bohême, le verre double, le verre à estampe, le verre layé, le verre dépoli, etc. De nos jours, bien que la technique de la fabrication du verre ait subi des changements, elle suit encore les mêmes lignes principales d'antan.

**Historique de la production d'objets en verre en Iran**

Intéressons-nous à présent, et parallèlement à notre regard porté sur l'histoire du verre dans le monde, à l'histoire du verre et à son évolution en Iran.

A l'époque parthe, la technique du soufflage du verre apparut dans les régions syro-palestiniennes durant la première moitié du 1$^{er}$ siècle av. J.-C. pour ensuite se répandre dans les régions avoisinantes. Sous les Parthes (plus connus sous le nom d'Arsacides), le savoir-faire lié au maniement du verre était encore très limité, notamment en Iran même. On considère plutôt que les premiers objets en verre retrouvés en Iran ont pu être importés des territoires limitrophes, et non fabriqués localement. Seul un nombre restreint de petites bouteilles en verre soufflé sur les sites mésopotamiens dont Ninive[10], Ctésiphon[11], Warka[12] et la Perse[13] sont reconnus comme ayant appartenu à la dernière période de l'époque arsacide. A en croire leur forme, on pourrait supposer que ces récipients faisaient office de flacons de parfum ou d'huile destinés à être enterrés avec les morts. Ce fait révèle l'influence des us et coutumes méditerranéens orientaux pratiqués également à Dura-Europos, à l'extrême sud-est de la Syrie, où les fouilles archéologiques ont permis de découvrir des objets appartenant à cette époque. Les fouilles archéologiques ne sont pas

encore en mesure d'identifier ou de caractériser les verres arsacides au point de les identifier aux verres taillés de l'époque achéménide, hellénistique, romaine ou encore sassanide.

Sous les Sassanides, la production du verre fut prospère et sa fabrication répandue à travers l'empire entier. Ce verre se distinguait clairement des prototypes parthes au niveau de la forme, mais également des types de décorations. Cette production différait également de celle de l'époque arsacide du point de vue de sa forme et des types de décoration auxquels elle a donné lieu. Grâce à de nombreuses excavations réalisées sur des sites datant de l'époque sassanide, on connait mieux les techniques de fabrication de la verrerie en Perse et en Mésopotamie pendant cette période historique. L'une des raisons les plus plausibles qui explique l'essor considérable du verre et la grande diffusion de la technique verrière dans la Perse sassanide est le zoroastrisme. Les Sassanides, zoroastriens majoritairement, réservaient le verre aux rituels, et enterraient leurs morts avec une large gamme de verrerie aussi bien en Mésopotamie[14] qu'en Perse. Ce n'était certes pas le seul emploi réservé aux objets en verre de cette époque. On s'en servait tantôt comme récipients ou flacons de parfum ou de cosmétiques, tantôt comme lampes ou coupes. Le verre sassanide est d'ailleurs connu comme ayant une teinte verdâtre avec parfois une nuance jaunâtre. Les verres sans couleur étaient rares à l'époque. Le rouge, le chamois et une teinte brunâtre en faisaient également la particularité. De manière typique, la plupart des verres creusés datant de cette période se sont à moitié ou totalement détériorés suite à la corrosion, d'où la difficulté de distinguer la couleur originale des verres en question. Les restes d'un fourneau datable de la première moitié du VIe siècle à Takht-e Soleimân ont bel et bien démontré que les vitrages et des petites

L'une des raisons les plus plausibles qui explique l'essor considérable du verre et la grande diffusion de la technique verrière dans la Perse sassanide est le zoroastrisme. Les Sassanides, zoroastriens majoritairement, réservaient le verre aux rituels, et enterraient leurs morts avec une large gamme de verrerie aussi bien en Mésopotamie qu'en Perse.

bouteilles provenaient de ce même site.[15]

Les objets retrouvés lors des fouilles effectuées dans des tombes à Abou-Skhair près d'Hira et à Tell Mahuz attestent d'une amélioration du savoir-faire et de l'adresse



▲ *Bouteille en verre, Iran, IXe-Xe siècles, Los Angeles County Museum of Art*



▲ *Pendentif en verre, Carthage, Syrie ou Iran, Ve-IVe siècle av. J-C. Ce genre de pendentif représentait la fertilité, et était utilisé pour éloigner les mauvais esprits.*

des verriers vers la fin du IVe siècle, ce qui correspond à la fin de l'époque parthe et au début de l'ère sassanide. D'autres objets que l'on attribue à la seconde période sassanide ont été découverts sur l'île de Kish ainsi qu'à Takht-e Soleimân, Turang Tepe, Deilamân, Suse et Qasr-e Abu Nasre, objets de verre dont la qualité est nettement meilleure que les objets contemporains retrouvés sur des sites mésopotamiens.[16]

Le verre simple, sans décoration, était d'usage dans les bols, les gobelets, les bouteilles de forme globulaire, les bouteilles en forme de poire et d'autres à une seule poignée, etc. Pour les motifs décoratifs, seules les formes non-figuratives de la nature abstraite étaient employées. Les verres soufflés dans les moules, notamment les motifs à rayures, en forme de nid d'abeille ou plein de verrues étaient aussi en vogue.[17] Le verre taillé est aussi typique de cette période, et une large quantité de bols sassanides taillés en cercle étaient systématiquement exportés en Chine et au Japon.[18] La très fameuse "Tasse de Salomon"[19], bol en or et en cristal de roche datant du VIIe siècle et actuellement conservé précieusement au Trésor royal de Saint-Denis, illustre à lui seul l'apogée de l'art verrier et l'habileté sans pair des Sassanides dans cet art.

A l'époque islamique, autrement dit entre les VIIe et XIIe siècles, les techniques de la fabrication du verre continuèrent à progresser. Le rendement général était bon et le marché si prospère que l'on attribue les réalisations verrières les plus fines à cette période post-sassanide. Le tournant de cette prospérité artistique survint au début du IXe siècle. On considère qu'il est dû aux rivalités entre peuples musulmans; rivalité qui s'exerça également aux dépens de l'art sassanide, sous l'impact de l'art abbasside. La verrerie soufflée appartenant à la période islamique et plus particulièrement aux IXe et Xe siècles était travaillée grâce à une technique particulière propre à cette période, notamment les récipients en verre incolore gravés, incrustés et taillés avec une finesse extraordinaire. La coloration des motifs se transforma au fur et à mesure que les teintes verdâtre et jaunâtre devinrent populaires, puis perdirent leur attrait pour se faire remplacer de nouveau par le verre incolore. Le verre sans couleur, de très bonne qualité, se réappropria donc très tôt le marché. On s'en servait dans la vaissellerie. On regrette de ne pas avoir pu retrouver des fourneaux intacts datant de l'époque. La majorité d'entre eux auraient été dans la ville de Sirdjân mais faute de preuves pertinentes, il est difficile de confirmer avec certitude cette hypothèse. A cette même époque, les Iraniens exportent même dans les régions voisines et plus principalement en Arménie et en Chine, tout en important parallèlement du verre des territoires syro-palestiniens.[20]

Les objets retrouvés lors des fouilles de Neyshâbour et de Suse révèlent l'existence d'un large éventail de formes et de techniques à l'époque.[21] Parmi ces dernières, on distingue des inspirations sassanides légèrement altérées servant de fond aux nouveaux motifs et aux nouvelles coupes.[22] Les spécialistes pourront en formuler une idée plus précise une fois que des recherches plus détaillées au sujet des sites de Takht-e Soleimân et de Sirâft auront été réalisées. De même, on aurait besoin d'études plus approfondies pour être en mesure d'affirmer si le Khorâssân fut effectivement l'un des centres majeurs pour la production du verre à l'époque ou non. D'autres techniques qui n'étaient pas connues à l'ère préislamique, comme le pincement du verre à l'aide d'un

> A l'époque islamique, autrement dit entre les VIIe et XIIe siècles, les techniques de la fabrication du verre continuèrent à progresser. Le rendement général était bon et le marché si prospère que l'on attribue les réalisations verrières les plus fines à cette période post-sassanide.



▲ *Coupe en or de Chosroès, dite Tasse de Salomon. Camée central: le roi trônant. Pièce d'orfèvrerie sassanide. Diam.: 28,2 cm; H.: 5 cm; diam. du camée central, 7,4 cm. Or, grenat, cristal de roche, verre. Cette coupe a appartenu au Trésor de Saint-Denis.*



▲ *Bol en verre réalisé selon la technique millefiori, Iraq?, IXe siècle, époque abbaside*



▲ *Vaporisateur d'eau parfumée en verre originellement jaune pâle, Iran ou Iraq, VIIe-IXe siècles*

instrument en métal, furent inventées et largement employées.[23] C'est dans cette même région que furent retrouvés un nombre important de verres gravés, de bouteilles miniatures, de béchers cylindriques ou coniques, d'aiguières en forme de poire dotées des appuis-pouces, de bouteilles à panse globulaire et à col cylindrique, de bouteilles en forme de cloche à col conique, etc. Des imitations des œuvres en métal, des ustensiles de cuisine, des lampes, des encriers, des équipements chimio-médicaux, des vitres, des bijoux, etc. ont aussi été fabriqués à large échelle.[24] Concernant les motifs, ils représentaient de préférence des animaux, notamment des oiseaux et des créatures en forme de cheval. L'écriture uniquement en style coufique y est employée en guise de décoration finale.

Nous disposons de peu de données au sujet de la qualité de la production du verre aux époques postérieures au début de l'ère islamique, notamment celles des Ilkhanides et des Timurides, ce qui laisse penser que l'industrie de la verrerie de l'époque n'y était pas développée, malgré la persistance d'une simple technique de soufflage pratiquée notamment localement. La découverte de bouteilles plates grossières et épaisses à Takht-e Soleimân en constitue une preuve.[25]

Sous les Safavides (1501-1736) et les Qâdjârs (1786-1925), l'industrie de la verrerie se développe très majoritairement dans le domaine des objets de commerce destinés aux négoces de longue distance. On fabriquait des bouteilles à col long et à corps plat parfois avec des torsions de fils sur le col en guise de décoration, et qui étaient surtout destinées aux liquides comme le vin.[26] Des serres entièrement fabriquées en verre auraient existé à Ispahan et à Shirâz. La cour safavide recevait également des miroirs et de la vaisselle en verre de Venise via

les agents et les envoyés vénitiens. Ce n'est qu'au XIXe siècle que l'on commença à importer du verre de Bohême et d'Europe centrale, ce qui ne fut pas sans impact sur la fabrication du verre.[27] Par la suite, des objets en verre aux ornements divers en provenance d'Iran et attribués à la période safavide furent importés en Europe au cours du XIXe siècle. Cependant la majeure partie de ces derniers, notamment des bouteilles à long col, des coupes à vin, des narghilehs, des peinture sous-verre, etc. sont décorés avec des motifs davantage répandus à l'époque qâdjâre, ce qui rend flou leur datage précis. ■



▲ *Lampe suspendue en verre, Gorgân, XIe siècle*

1. Morceau de verre naturel impur en forme de goutte, résultant probablement de la fusion de roches terrestres projetées dans l'atmosphère lors de l'impact d'une météorite puis retombées en différents endroits du globe.
2. (En minéralogie) Pierre vitreuse, d'origine volcanique, d'un vert foncé ou d'un beau noir.
3. Appelé également "pierres de foudre", les fulgurites sont des morceaux de verre naturel amorphe, fragiles, notamment en forme de tube cylindrique. La rencontre de la foudre et la surface du rocher sont d'habitude à l'origine de sa formation.
4. Brown, Raymond E., *Que sait-on du Nouveau Testament?*, éd. Bayard, 2011, p. 830.
5. Girard, Marc, *Les symboles dans la Bible: essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, Volume 1, Les Editions Fides, Paris, 1991, p. 290.
6. Douglas, R.W., *A history of glassmaking, Une histoire de la fabrication du verre*, Henley-on-Thames: G T Foulis,ý 1972, p. 213.
7. Cette technique comprenait deux étapes, une première appelée "des fours primaires" où le verre était élaboré pour être refondu dans "les fours secondaires".
8. Heyworth, M. (1992), "Preuve de la fabrication du verre à l'époque médiévale en Europe", pp. 169-174, S. Jennings, *Medieval Europe 1992: Volume 3 Technology and Innovation*.
9. Corine Maitte, *Les chemins de verre - Les migrations des verriers d'Altare et de Venise (XVIe-XIXe siècles)*, Presses Universitaires de Rennes,ý 2009, p. 377.
10. Curtis, John, "Parthian Gold from Niniveh: The Classical Tradition", *The British Museum Yearbook 1*, 1976, pp. 47-66.
11. Hauser, S., "Eine arsakidenzeitliche Nekropole in Ktesiphon", *Baghdader Mitteilungen 24*, 1993, pp. 360-63.
12. Barag, Dan, *Catalogue of Western Asiatic Glass in the British Museum I*, London, 1985, pp. 91-100.
13. Sono, Toshihiko et Fukai, Shinji, *Dailaman III: The Excavations at Hassani Mahale and Ghalekuti*, 1964, Tokyo, 1968, p. 33.
14. Megro-Ponzi, Maria Maddalena, "Sasanian Glassware from Tell Mahuz (North Mesopotamia)", *Mesopotamia*, 1968-69, pp. 293-384.
15. Huff, Dietrich,"Ausgrabungen auf Qalla-ye Dukhtar bei Firuzabad", *AMI*, 1976, p. 117.
16. Lamm, Carl Johan, "Les verres trouvés à Suse", *Syria* 12, 1931, p. 67.
17. Megro-Ponzi, Maria Maddalena, "Sasanian Glassware from Tell Mahuz (North Mesopotamia)", *Mesopotamia*, 1968-69, pp. 293-384.
18. An, Jiayao, "Early Chinese Glassware", tr. Matthew Henderson, *The Oriental Ceramic Society 12*, London, 1987, p. 7.
19. Tallon, Françoise, *Les pierres précieuses de l'Orient ancien des Sumériens aux Sassanides*, Paris, 1995, p. 29.
20. An, Jiayao, "Dated Islamic Glass in China", *Bulletin of the Asia Institute*, N.S. 5, 1991, p. 131.
21. Kervran, Monik, "Les niveaux islamiques du secteur oriental du tépé de l'Apadana, III: Les objets en verre, en pierre et en métal", *MDAFI* 14, 1984, pp. 211-225.
22. Kroger, Jens, *Nishapur: Glass of the Early Islamic Period*, New York, 1995, Kröger, 1984, pp. 184-85.
23. Ibid., pp. 95-99.
24. Ibid., p. 176.
25. Schnyder, Rudolf, "Keramik- und Glasfunde vom Takht-i Suleiman 1959-1968", *Archäologischer Anzeiger*, 1975, p. 194.
26. Charleston, Robert J., "Glass in Persia in the Safavid Period and Later", *Art and Archaeology Research Papers* 5, 1974, pp. 12-27.
27. Diba, Layla S., "Glass and Glassmaking in the Eastern Islamic Lands, 17th to 19th Centuries", *Journal of Glass Studies* 25, 1983, pp. 188-91.



# Présentation de la production industrielle du verre en Iran

Elodie Bernard

L'Iran a une grosse production industrielle de verre. Ses origines remontent à l'époque sassanide, comme le montrent les œuvres exposées au Musée du verre et de la céramique à Téhéran, le Musée Abguineh. Fermement ancrée dans l'histoire du pays, la production industrielle se développe aux côtés d'une fabrication d'objets de verre artisanale qui s'inspire des modèles traditionnels et qui perpétuent les techniques de fabrication d'antan. En matière de verrerie, les ateliers d'artiste côtoient en Iran les grandes industries. Bien entendu, les achats par les clients ne sont pas les mêmes, les prix des produits non plus.

Les grandes entreprises qui composent le paysage industriel de la verrerie en Iran ont pris leur dimension actuelle au début des années 90, alors que le temps était à la reconstruction économique du pays, après la guerre Iran-Irak. Râzi Glass Group, un des principaux fabricants de l'Iran en matière de verre, en particulier des bouteilles en verre de produits pharmaceutiques, s'est constitué en 1993. C'est également la même année que le groupe Mahtâb Khorâsân Industrial s'est formé. Et c'est en 1994 que s'est constitué le groupe Mofid Pharmaceutical Glass, connu aussi sous le nom de Maktab Amir Al Momenin.

Beaucoup de grandes entreprises sont spécialisées dans la fabrication de bouteilles, bocaux, ampoules pharmaceutiques ou bouteilles de sirop: Mofid pharmaceutical glass, Râzi Glass group près de Mashhad, Shisheh va glas, Hamadân glass, Darou Shisheh, Sepideh Jâm Tous, Minâ glass, Pârs bolour Shargh… D'autres ont concentré leurs activités dans l'art de la table avec la production de vaisselle, vases, bonbonnières et autres objets décoratifs. On peut citer comme entreprises iraniennes: Kâveh Industrial group, Shisheh va glas, Noritâzeh glass, Sepideh Jâm Tous, Crystal Irân, Gamin glass, Bloroc glass, Esfahân glass industries, Mâhfam Jâm, Jahân Crystal, Lorestân glass, Crystal Iran, Arkok, Irân glass. La liste n'est bien sûr pas exhaustive. Quant aux entreprises Hobâb Sâz, Pârs Shahâb lamp, Mahtâb Khorâsân, Shahâb glass, elles travaillent essentiellement sur la production d'ampoules, néons et autres tubes fluorescents. L'industrie du verre en Iran ne s'arrête pas à ces activités. Il y a également la feuille de verre, le verre dit industriel, les vitres teintées qui préservent de la chaleur en été et du froid en hiver, les vitres renforcées pour plus de sécurité. Gazvin glass, Abguineh glass,

Shahand Jâm Tabriz, Azar glass industry œuvrent aussi dans le secteur.

Certaines des grandes industries précédemment citées ont incorporé des départements de la pétrochimie dans leurs activités afin d'avoir, entre leurs mains, l'amont de la ligne de production du verre et ainsi baisser les coûts de production en travail et en énergie. Le verre est fabriqué à partir de silice fondue, à quoi s'ajoute souvent de la soude, de la potasse ou de la chaux. Ces matériaux premiers peuvent également provenir d'importations, par exemple de Malaisie. Les entreprises y développent des savoir-faire utilisant parfois des nouvelles technologies de pointe. C'est le cas notamment de Râzi Glass group qui est composé de trois branches: Râzi Pharmaceutical glass qui produit essentiellement du verre à usage pharmaceutique, Takestan Packaging glass à quoi s'ajoute un département dédié à la fabrication de bouteilles et bocaux pour l'industrie alimentaire, et enfin, Behin Pouyân San'at.

L'essor de la production iranienne a permis de freiner les importations dans le domaine du verre, notamment dans le domaine de la pharmaceutique. Des exportations ont même lieu vers l'Europe et le Canada mais aussi vers les pays d'Asie, du Moyen-Orient et d'Afrique. D'une manière générale, l'Iran exporte plus de biens en valeur monétaire qu'il en importe. En 2013, les importations de biens équivalaient à 49 000 millions de USD, et les exportations à 82 000 millions de dollars, tandis qu'en 2010, les importations de biens étaient de 65 404 millions de dollars pour 101 316 dollars en exportations de biens.

Un groupe comme Mahtâb Khorâsân Industrial, basé à Mashhad, un des leaders dans les lampes à économie d'énergie, peut produire 12 millions de lampes par an. Le groupe est également un producteur de soude et de chaux, destinées notamment à des exportations. Le montant de leurs ventes a varié, au cours de ces dernières années, entre 2 millions et 5 millions de dollars par an. Les exportations correspondent à 20 % de leur chiffre d'affaires. Ils emploient entre 500 et un millier de personnes. La production de lampes par des groupes iraniens peut varier d'un million de lampes par an à 20 millions, selon la nature des groupes.

L'essor de la production iranienne a permis de freiner les importations dans le domaine du verre, notamment dans le domaine de la pharmaceutique. Des exportations ont même lieu vers l'Europe et le Canada mais aussi vers les pays d'Asie, du Moyen-Orient et d'Afrique.

Durant ces dernières années, l'objectif de la République islamique a été de mettre en avant la production nationale et l'autosuffisance par la promotion des biens nationaux. Plusieurs réformes ont été mises en place pour stimuler la production nationale, notamment par l'édification de barrières douanières très élevées en ce qui concerne les importations de produits étrangers sur le sol national. Cependant, la concurrence avec les produits étrangers reste sévère, au premier rang desquels se trouvent les produits chinois, très souvent de mauvaise qualité mais dont l'intérêt principal se situe dans des prix très bas, et ce malgré les tarifs douaniers.

L'industrie du verre est également prise en compte par le ministère de l'Energie pour des raisons d'économie d'énergie. C'est surtout valable pour la production d'ampoules et de néons à économie d'énergie. ■





Décoration intérieure

# Créations en verre fusionné

Babak Ershadi

**Le verre… Quelle étrange matière!**

Le verre est une matière «apparemment» solide qui n'est, aux yeux du physicien, qu'un liquide figé. Cela est dû à la structure atomique et moléculaire du verre, complètement désorganisée, car étant refroidis très vite, les atomes du verre n'ont pas eu le temps suffisant pour trouver une place ordonnée les uns par rapport aux autres et restent figés sans qu'il y ait cristallisation. Mais très couramment - tant en français qu'en persan - nous appelons «cristal» ces objets de verre limpide et incolore qui contiennent généralement du plomb, parfois taillés, qui ne contiennent point de cristaux!



▲ *Verre fusionné serti de métal*

Pour ce qui est de cette merveille des merveilles qu'est le verre, le physicien a encore de quoi nous surprendre: dans le monde de la nature, la matière peut exister sous d'autres formes en dehors des états solide, liquide et gazeux. Elle peut exister aussi dans un «état vitreux». Le verre ordinaire que nous fabriquons en est un exemple, et lui donne son nom. La physique nous présente le verre comme un état mésomorphe de la matière, un intermédiaire entre l'amorphe et le cristallin: quelque chose entre la conscience et l'inconscient de la matière?

**Le verre fusionné**

La fusion du verre (fusionnage ou fusing) est une technique de verrerie dont la matière première est les morceaux de verre déjà fabriqués. Il faut assembler les morceaux de verre, les juxtaposer et accoler à

froid, puis mettre tout dans un four pour porter les objets assemblés à leur point de fusion. L'objet qui sortira du four sera une seule pièce de verre homogène et fusionnée. Cependant, contrairement au processus de la fabrication du verre, le four ne doit pas produire longtemps la chaleur du point de fusion des morceaux de verre, le but n'étant pas de fondre complètement les morceaux mais de les amollir suffisamment (mais pas trop) pour qu'ils se collent et se fusionnent à leurs bordures.

La fusion du verre est une technique aussi ancienne que la verrerie elle-même. Il suffirait de se rappeler que le point de jonction entre le corps et l'anse d'un vase en verre est une «fusion». Mais l'art du fusing dont nous voulons parler ici est un art moderne dépendant directement de l'avancée technologie permettant la fabrication des fours spéciaux de fusionnage.

**La fusion du verre: une industrie jeune et un art décoratif nouveau**

Les techniques modernes de la fusion du verre se sont développées à une date assez récente. A partir de 1980, le «fusing» s'est répandu peu à peu aux Etats-Unis, puis dans le reste du monde. Les avancées techniques et technologiques ont donné un nouvel élan

> Les avancées techniques et technologiques ont donné un nouvel élan à la verrerie et ont rendu possible la fabrication des fours et d'autres instruments modernes qui font aujourd'hui de la fusion du verre non seulement une activité artisanale de plus en plus répandue, mais aussi une industrie au service de l'architecture et de la décoration intérieure.



▲ *Verre fusionné peint pour décorer les fenêtres d'un restaurant*



▲ *Tableau de verre fusionné, morceaux de verre peints fusionnés sur une surface principale*

à la verrerie et ont rendu possible la fabrication des fours et d'autres instruments modernes qui font aujourd'hui de la fusion du verre non seulement une activité artisanale de plus en plus répandue, mais aussi une industrie au service de l'architecture et de la décoration intérieure. Le «fusing» se fonde aussi sur une profonde connaissance mathématique des types de verres utilisés, car seuls les verres qui sont compatibles peuvent fusionner. En d'autres termes, les verres qui doivent être assemblés doivent avoir nécessairement un coefficient de dilatation identique, c'est-à-dire que seuls les verres qui ont le même point de fusion sous l'action de la chaleur peuvent être utilisés dans une même opération.

En Iran, de nombreuses petites et moyennes entreprises travaillent depuis plus d'une quinzaine d'années dans le domaine de la fabrication de verres fusionnés. Comme dans d'autres pays, ces fabrications sont de plus en plus utilisées dans l'architecture et la décoration intérieure.

En Iran, de nombreuses petites et moyennes entreprises travaillent depuis plus d'une quinzaine d'années dans le domaine de la fabrication de verres fusionnés. Comme dans d'autres pays, ces fabrications sont de plus en plus utilisées dans l'architecture et la décoration intérieure. Mais l'application de verre fusionné ne se limite pas seulement au bâtiment au niveau industriel, car il y a aujourd'hui, dans diverses villes d'Iran, des petits ateliers privés qui produisent des objets décoratifs de tailles relativement petites, des bibelots, des tableaux, des récipients, etc. qui doivent plutôt être placés dans la catégorie d'artisanat.

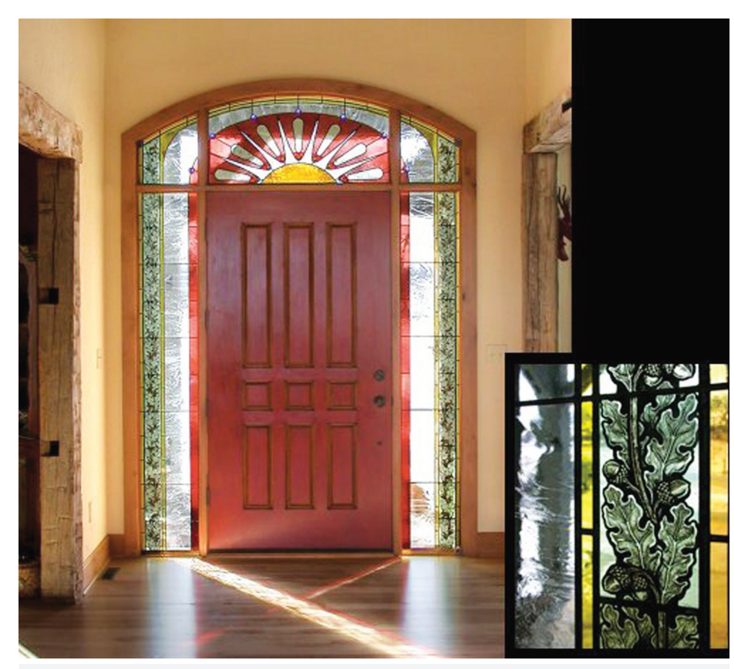
**La fusion du verre en trois étapes**

Qu'il s'agisse d'un processus industriel ou d'une production artisanale dans un petit atelier, la fusion du verre obéit à une opération en quatre étapes.

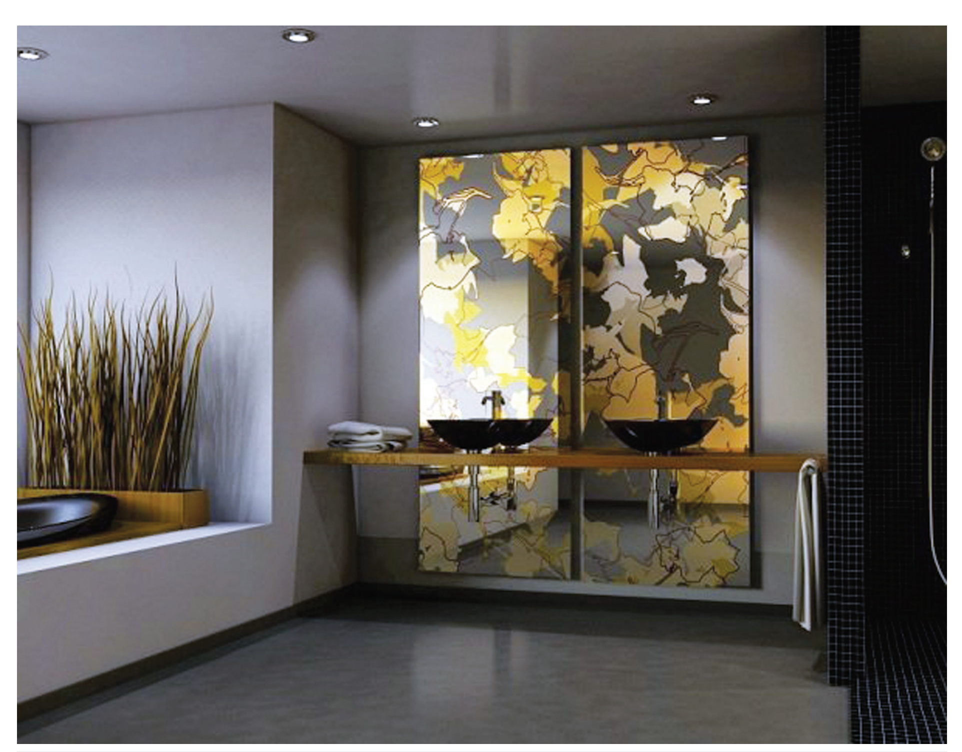
1- La première tâche consiste à couper les morceaux de verre et leur donner la taille et la forme voulues. C'est un travail de haute précision, car dans le four, les morceaux de verre peuvent changer de taille. Dans une production industrielle, tout est calculé avec une précision

mathématique, mais dans des petits ateliers, c'est l'expérience du verrier qui lui permet de guider l'opération. Dans les deux cas, il faut surtout faire attention à l'épaisseur des morceaux de verre choisis pour la fusion. Pour chaque objet de verre fusionné, le morceau qui a une taille supérieure aux autres est considéré comme la pièce principale. Les autres morceaux de verre qui seront collés à cette pièce principale doivent avoir une épaisseur inférieure, ou au maximum la même épaisseur que le morceau de base.

2- Après avoir coupé les morceaux de verre, il est parfois nécessaire d'en colorer certains d'après le plan général qui a été établi d'avance pour la fabrication des objets en verre fusionnés. Dans la fusion du verre, il est possible d'utiliser des morceaux de verre déjà colorés, mais parfois, le verrier peut décider de colorer lui-même ses morceaux. Dans ce cas, il utilisera des



▲ *Verre fusionné, décoration intérieure*



▲ *Création miroir*



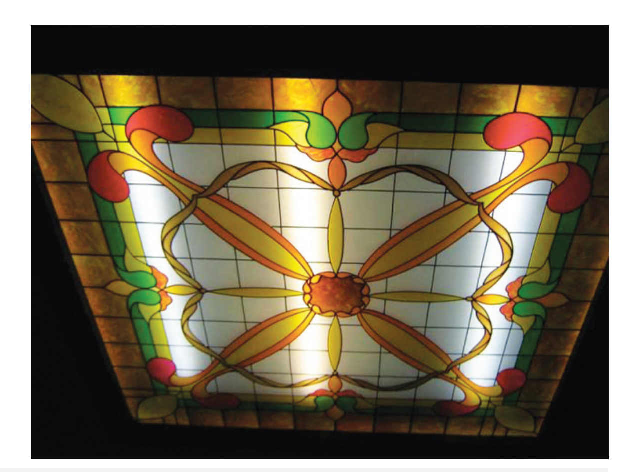
▲ *Porte en verre thermoformé*

peintures spéciales en poudre. Cette substance colorante cuit dans le four à haute température, et elle est absorbée à l'intérieur du verre.

3- A l'étape suivante, il faut mettre au four les morceaux assemblés sur la pièce principale. Il ne s'agit pas de faire fondre entièrement les morceaux de verre, mais de les faire fusionner. En contrôlant la température du four, il est possible de déterminer le taux de la fusion des morceaux. Le premier type de fusion est appelé la «fusion brute». Au cours de ce processus, le four produit une chaleur moyenne, suffisante pour que les morceaux de verre collent solidement à la pièce principale, mais la déformation est limitée et on peut facilement distinguer les bordures des morceaux fusionnés. Le deuxième type de fusion est appelé la «fusion complète». Cette fois-ci, sous haute température, les morceaux fusionnent complètement de sorte qu'il est difficile de distinguer les bordures de chaque pièce. Dans ce type de fusion, la taille des verres change visiblement par rapport à leur taille d'avant la cuisson.

Les applications du verre fusionné se développent en Iran depuis une dizaine d'années: objets décoratifs, sculptures, portes, décoration intérieure, éclairage au plafond et mural… ■







▲ *Verre fusionné peint pour l'éclairage au plafond*

# Le verre et la poésie

Elâheh Maghrouzi

Traduction et adaptation:
Khadidjeh Nâderi Beni
Mahnâz Rézâï

Depuis plus de 3000 ans, les Iraniens maîtrisent la verrerie, leurs artisans ayant rapidement appris à produire des pièces uniques en verre aux formes et couleurs à la fois raffinées et variées; objets allant des plus utilitaires aux bijoux précieux. Actuellement encore, cet artisanat devenu industrie constitue l'un des aspects importants de l'économie du pays. Cette présence du verre dans la vie et la culture iraniennes se reflète également dans la poésie persane. Dans ce qui suit, nous allons étudier la signification du verre dans la poésie classique persane, et plus particulièrement dans les poèmes lyriques (*ghazal*) de Hâfez.

C'est à l'époque seldjoukide et parmi les grands poètes comme Khayyâm, Mowlavi, Nâsser Khosrow, Sanâï, Nezâmi… qu'il faut chercher l'origine de l'entrée du mot *shisheh* (verre) et ses équivalents dans la poésie persane. Les poètes de cette époque ont ainsi su conférer une dimension à la fois symbolique et esthétique à la notion de verre.

L'époque de Tamerlan (1370-1405) constitue une période très importante pour la verrerie iranienne, de nombreuses fabriques de verre étant fondées à Shirâz et à Samarkand. Dans ce sillage, on voit l'apparition du verre dans la poésie persane, avec ses combinaisons lexicales et ses synonymes. Cette notion est surtout manifeste dans les poèmes lyriques de Hâfez où elle est utilisée selon une riche symbolique, dont voici un exemple:

*Celui qui n'a cessé de me donner la coupe de verre pour vivre heureux,*

*Pourquoi emporte-t-il mon urinal chez le médecin à tout instant?*[1]

Dans ce vers, le poète présente le verre comme un ami intime qui l'accompagne toujours et dans diverses situations dont les moments de joie, d'ennui et de découragement.

L'expression *shisheh bâzi*, signifiant littéralement "jeu de verre", a plusieurs définitions dans la littérature persane et est utilisée à maintes reprises par Hâfez. Elle peut désigner la magie et la tricherie, mais dans le vers suivant, Hâfez l'utilise pour décrire une technique de danse mystique consistant à danser en portant des coupes d'eau à la main et sur la tête:

*Tu verras dans le verre rouge de mes larmes, à droite, à gauche,*

*Si un instant Tu Te poses sur cette fenêtre du regard*[2]

Outre le mot *shisheh* et ses combinaisons lexicales, la poésie classique persane utilise aussi des termes équivalents, dont les plus importants sont *âbguineh, zodjâdj, minâ, sorâhi* et *gharrâbeh.*

### *Abguineh* (la vitre)

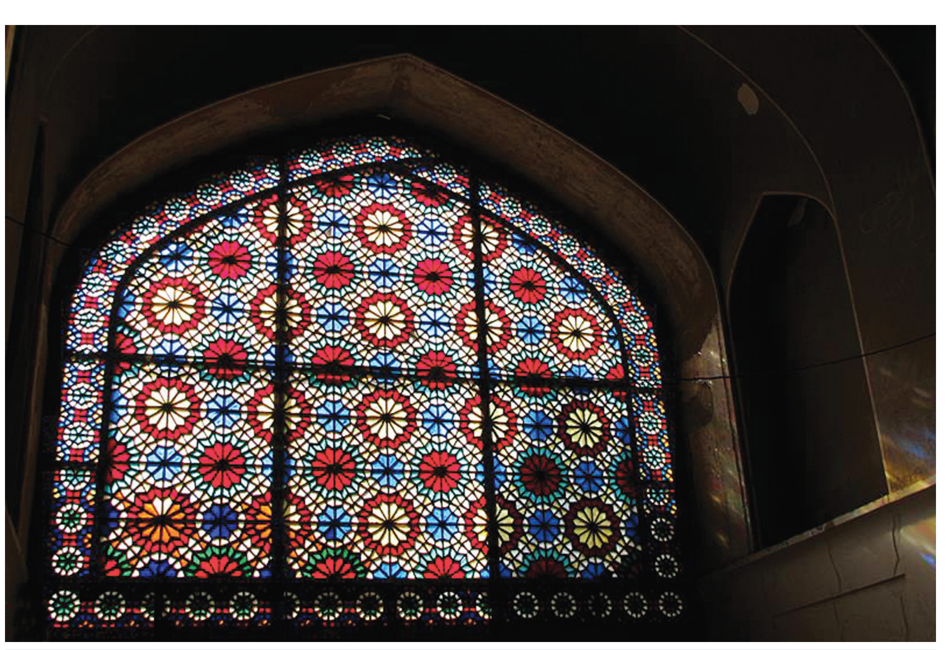
Suite à l'immigration de verriers iraniens en Syrie à l'époque seldjoukide, on voit l'utilisation de l'expression *âbguineh shâmi* ("vitre de Damas") dans la poésie de Hâfez, notamment dans ce vers:

*Au crépuscule funeste aux étrangers, viens voir l'onde de mes yeux,*

*Pareille au vin pur dans un verre de Syrie*[3]

Selon Dehkhodâ[4], *abguineh* est une sorte de miroir en métal construit à Alep. C'est plus précisément un métal qui a été poli jusqu'à obtenir un effet miroir et qui est employé pour la fabrication d'objets décoratifs. Ce terme peut également servir à désigner un pot en verre, comme dans ce vers de Souzani Samarghandi, poète de l'époque seldjoukide:

*Ta majesté brise le cœur aux ennemis*



▲ *Vitrail du jardin de Dowlat□âbâd, Yazd*

*Comme l'acier qui brise le verre de Syrie*[5]

**_Zodjâdj_ (le verre)**

*Zodjâdj* est un mot arabe qui est entré dans la poésie persane dès l'époque seldjoukide. Hâfez l'utilise à plusieurs reprises, notamment dans une analogie où il se compare à un verre qui vient d'être brisé par le cœur de pierre de sa bien-aimée:

*Pourquoi est brisé par un tel cœur de pierre*
*Mon cœur qui est faible comme un verre*[6]

Le vers suivant comprend une analogie entre le repentir et la pierre qui est étrangement brisée par la coupe de verre:

*Le fondement du repentir semblait pareil au roc dans la solidarité,*
*Vois comme la coupe de verre les a brisés si étonnamment*[7]

Dans un autre vers, le mot *zodjâdj* fait allusion à l'iris:

*La beauté de la fille de la vigne est lumière à nos yeux,*
*On la dirait dans le voile du cristallin et sous la toile de l'iris*[8]

**_Minâ_ (l'émail)**

C'est une sorte de verre coloré qui est particulièrement employé dans l'incrustation. Il sert à recouvrir des surfaces métalliques, et sa composante vitreuse jouit d'une résistance extraordinaire. L'émaillage des métaux consiste à recouvrir une surface métallique d'émaux broyés. L'adhésion de l'émail à son support forme un matériau inaltérable. Le mot semble avoir été introduit pour la première fois dans la poésie persane par Abou Saïd Abolkheir (967-1049):

*Avant la création de ce meilleur ciel*
*Avant que l'on dessine le bleu du ciel*
*Nous étions à l'aise dans l'inexistence*
*Brulés par ton amour avant même de naître*[9]

Le mot est à plusieurs reprises utilisé dans les poèmes de Hâfez et fait allusion au ciel:

*Avant même que l'on étende le toit vert et la coupole d'azur,*
*Le champ de mes yeux était uniquement le sourcil de l'Aimé*[10]

*Je répandrai sur ce Trône mouvant une gorge bue à la coupe,*
*Je jetterai un bruit de harpe dans cette coupole d'azur*[11]

> C'est à l'époque seldjoukide et parmi les grands poètes comme Khayyâm, Mowlavi, Nâsser Khosrow, Sanâï, Nezâmi… qu'il faut chercher l'origine de l'entrée du mot *shisheh* (verre) et ses équivalents dans la poésie persane. Les poètes de cette époque ont ainsi su conférer une dimension à la fois symbolique et esthétique à la notion de verre.

*Je lui dis: «Cette coupe où l'on voit le monde, quand le Sage te l'a-t-Il donnée?»*
*Il répondit: «Le jour où Il formait cette coupole d'azur émaillé»*[12]

Il évoque également une coupe émaillée:

*La coupe à vin émaillée est un barrage sur la route de la tristesse.*
*N'en retire pas ta main, car elle détourne de toi le flot du chagrin!*[13]

*J'ai le foie en sang à cause de ce cercle d'azur.*
*Donne le vin, que je dissolve dans la coupe émaillée cette difficulté*[14]



▲ *Minâ* (émail)

**_Sorâhi_ (le flacon)**

Le terme *sorâhi* désigne un verre qui sert de récipient pour le vin. Selon *Anandrâdj*[15], *sorâhi* vient du terme indien *sorâh* qui signifie le vin. Ce mot est très présent dans les poèmes de Hâfez, dont voici les occurrences les plus connues:

*Elle me brûla comme brûla la chandelle au point que pour moi,*
*Le flacon sanglote et la lyre gémit*[16]

*A cause du tort causé par ces hypocrites, vois donc:*
*La carafe et le cœur en sang et le luth hurlant*[17]

*Aux temps où nous sommes, le partenaire sans défauts,*
*C'est le flacon de vin pur avec le recueil de ghazals*[18]

*Je n'aurai que la carafe et le livre pour compagnon et convive,*
*Attendant de voir mes fourbes rivaux disparaître du monde*[19]

*Livrer sa pensée à la dissipation n'est pas judicieux*
*Demande un recueil de poèmes, apporte la carafe aussi*[20]

*Je bois en cachette un flacon que les gens prennent pour mon livre saint!*
*L'étonnant est que le feu de cette hypocrisie n'enflamme pas le livre saint*[21]

*Les cheveux en désordre, tout en sueur, le rire aux lèvres,*
*ivre, la tunique déchirée, récitant des ghazals, une carafe en main*[22]

*Ne demande pas davantage, facilite-toi la vie:*
*Le verre de vin rubis et une idole pareille à la lune te suffisent*[23]

*Le temps célèbre est passé, viens tant que nous réparions*
*Une vie passée hors de la présence du flacon et de la coupe!*[24]

*Quel crime a donc commis la carafe? oh! le sang qui coule*
*Des jarres dans son col, qu'un frisson sanglant a pris!*[25]

*Donc, s'il se trouve une bouteille, un compagnon de beuverie,*
*Bois prudemment, car nous vivons des*



▲ Gharrâbeh *(grandes bouteilles)*

*temps troublés de zizanie*[26]

*Prends bien soin de dissimuler la coupe de vin dans ta manche*
*Car le Temps est une carafe: est-ce de sang, est-ce de vin?*[27]

**Gharrâbeh (grand verre ou grande bouteille)**

Le *gharrâbeh* une grande coupe en verre où l'on verse du vin. En créant des néologismes comme *gharrâbeh kesh* (échanson) et *gharrâbeh parhiz* (abstème ou celui qui s'abstient de boire du vin), Hâfez utilise ce terme dans ses poèmes:

*Sous le règne du roi qui pardonne l'erreur et cache le délit,*
*Le récitant du Coran sert la carafe et le mufti vide la coupe*[28]

*Le soufi est un videur de coupe, Hâfez se garde du flacon,*
*Vous les courtes-manches, jusqu'à quand vos longs bras*[29] ■

---

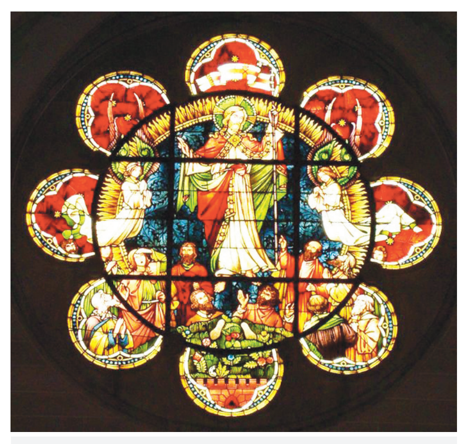
1. آنکه مدام شیشه ام از پی عیش داده است    شیشه ام از چه می برد پیش طبیب این زمان
Il est à noter que dans cet article, les traductions de poèmes de Hâfez en français sont extraites de:
-Charles-Henri de Fouchécourt, *Le divân,* Hafez *De Chiraz*, Paris, Verdier poche, 2006.
-Vincent Mansour Monteil, *Le Divan de Hafiz,* ketab sara-ye nik, Téhéran, 2003
-Arthur Guy, *Les poèmes érotiques ou ghazals de Chams ed Din Mohammad Hâfiz en quelque rythmique et avec rime à la persane*, ed. Paul Geuthner, Paris, 1927.
2. شیشه بازی سر شکم نگری از چپ و راست    گر بر این منظر بینش نفسی بنشینی
3. بیا به شام غریبان و آب دیدهٔ من بین    به سان بادهٔ صافی در آبگینهٔ شامی
4. Voir notre article «Les Dictionnaires de langue persane» publié in *La Revue de Téhéran*, n° 59, octobre 2010, consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article1265
5. هیبت و سهم تو بشکند دل اعدات    چونان کز آهن آبگینه شامی
6. چرا همی شکنی جان من ز سنگدلی    دل ضعیف که باشدبه نازکی چو زجاج
7. اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود    ببین که جام زجاجی چه طرفه اش بشکست
8. جمال دختر رز نور چشم ماست مگر    که در نقاب زجاجی و پرده عنبی است
9. زان پیش که چرخ طاق اعلا زده اند    و این بار گه سپهر مینا زده اند
ما در عدم آباد ازل خوش خفته    بی ما رقم عشق تو بر ما زده اند
10. پیش از این کین سقف سبز و طاق مینا برکشند    منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود
11. جرعهٔ جام برین تخت رواق افشانم    غلغل چنگ درین گنبد مینا فکنم
12. گفتم این جام جهانبین به تو کی داد حکیم    گفت آن روز که این گنبد مینا می کرد
13. جام مینائی می سدّ ره تنگدلیست    منه از دست که سیل غمت از جا ببرد
14. زین دایرهٔ مینا خونین جگرم می ده    تاحلّ کنم این مشکل در ساغر مینائی
15. Voir notre article «Les Dictionnaires de langue persane» publié in *La Revue de Téhéran*, n° 59, octobre 2010, consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article1265
16. بدانسان سوخت چون شمعم که بر من    صراحی گریه و بربط فغان کرد
17. بیا وز غبن این سالوسیان بین    صراحی خون دل و بربط خروشان
18. در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است    صراحی می ناب و سفینهٔ غزل است
19. جز صراحی و کتابم نبود یار و ندیم    تا حریفان دغا را به جهانکم بینم
20. خاطر به دست تفرقه دادن نه زیر کیست    مجموعه ای بخواه و صراحی بیار هم
21. صراحی می کشم پنهان و مردم دفتر انگارند    عجب گر آتش این زرق در دفتر نمی گیرد
22. زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست    پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست
23. زیادتی مطلب کار بر خود آسان کن    صراحی می لعل و بتی چو ماهت بس
24. وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم    عمری که بی حضور صراحی و جام رفت
25. یا رب چه غمزه کرد صراحی که خون خم    با نعره های قلقلش اندر گلو ببست
26. صراحی ای و حریفی گرت به چنگ افتد    به عقل نوش که ایّام فتنه انگیز است
27. در آستین مرقّع پیله پنهان کن    که همچو چشم صراحی زمانه خونریز است
28. در عهد پادشاه خطابخش جرم پوش    حافظ قرابه کش شد و مفتی پیاله نوش
29. صوفی پیاله پیما، حافظ قرابه پرهیز    ای کوته آستینان تا کی درازدستی

# Les vitraux et leur symbolique en Iran: l'univers imaginaire des secrets

Zeinab Golestâni
Zohreh Golestâni

▲ *Mosquée Nasir-ol-Molk, Shirâz*

Faisant le pont entre le ciel et la terre, l'homme et le monde, la matière et le sens, l'art et l'architecture de l'islam cherchent à imiter le céleste. La mimesis se définit, dans les pensées musulmanes d'inspiration néo-platonicienne et hindoue, comme la manifestation de réalités transcendantes au travers de formes choisies par des artistes et architectes afin de refléter des significations spirituelles. Ainsi, la terre devient le miroir du ciel et la forme, celui du sens. Dans cette vision, l'homme, qui est un microcosme, reflète tout un univers où se manifeste le Dieu aux Noms Sacrés manifestés par cet univers. Il faut donc préciser la relation de l'homme au monde, ainsi que celle de Dieu au monde. Aux yeux de Mohammad Ghazzâli (1058-1111), le monde est un édifice dont Dieu est l'Architecte. Sur cette base, les noms divins de Créateur (*khâliq*), Démiurge (*bâri'*[1]) et Celui qui confère les formes (*mosawwir*) sont synonymes: "*Tout ce qui sort du néant pour exister a en premier lieu besoin d'être déterminé, puis d'être existentié selon cette détermination, et en troisième lieu et après l'existentiation, à se voir conférer une forme [...]. Dieu le Très-Haut est Créateur dans le sens où Il est Celui qui*



▲ *Esther Glass*

> Dans la culture iranienne, l'un des matériaux privilégiés des architectes est le verre, transparent, lisse et fragile, qui symbolise la lumière.



▲ *Fenêtre à guillotine*



▲ *Les noms de Mohammad, Ali, Fatima, Hassan et Hossein calligraphiés, Réf: Seyf Hâdi, 1992.*

*détermine; Il est Démiurge dans le sens où Il est Créateur-Inventeur; et Celui qui confère les formes dans le sens où Il ordonne les formes des êtres créés selon la meilleure ordonnance. [...]. [Le créé] est comme un édifice, il a donc besoin d'un Déterminant qui crée ce qui est nécessaire dont le bois, le torchis, la surface de la terre, le nombre des bâtiments, la longueur et la hauteur. C'est ensuite l'ingénieur/ le géomètre qui s'en charge; il en réalise l'esquisse et le figure. [...] L'édifice a ensuite besoin d'un maçon connaissant les principes de construction. [...] Puis il a besoin d'un décorateur qui sculpte sa façade et embellit son apparence extérieure, et ce décorateur est autre que le maçon. [...] Ce sont les différentes dimensions de la détermination d'un édifice, et il n'en est pas de même concernant les actes du Très-Haut, car il est à la fois le Déterminant, l'Unificateur, l'Artisan, Il est ainsi le Créateur, le Démiurge et Celui qui confère les Formes.*"[2]

La géométrie possède une place privilégiée parmi les sciences islamiques, notamment de par son lien étroit avec la notion de décret divin dans le Coran, qui fait écho à la détermination divine. Ce lien se retrouve en architecture et dans les formes géométriques des arabesques, largement utilisées par les architectes musulmans. Dans l'art islamique, l'ingénieur ou le géomètre[3] représente des images du *mundus imaginalis* en deux dimensions: abstraite et concrète. La première dimension se manifeste dans les formes abstraites, alors que la deuxième se révèle dans l'architecture. Certains auteurs valorisent même l'architecture et la maçonnerie aux dépens des autres métiers: "*Ne t'étonne pas que toutes les sciences soient vivantes grâce à la géométrie... Aucun instrument n'est utilisé sans qu'il n'y ait une exacte symétrie; l'outil ou l'instrument est la terre et la géométrie est... la mesure de la terre. C'est la raison pour laquelle on dit que tout homme vit grâce à la géométrie. Et tu comprendras que parmi tous les métiers du monde... La maçonnerie est le meilleur, et le savoir du maçon est constitué surtout de géométrie.*"[4]

Dans cette culture, l'un des matériaux privilégiés des architectes est le verre,

transparent, lisse et fragile, qui symbolise la lumière. En 1914, l'écrivain allemand Paul Scheerbart, expliquait dans son ouvrage *Glassarchitektur*, comment l'usage du verre en architecture allait contribuer à rendre la société contemporaine meilleure: "*Nous habitons la plupart du temps dans des espaces clos. Cela constitue l'environnement dans lequel se développe notre culture. Notre culture est dans un sens un produit de notre architecture. Si nous souhaitons élever notre culture, nous sommes forcés de transformer notre architecture. Et cela ne sera possible que si nous ôtons la qualité comprise dans les espaces dans lesquels nous vivons. Cela ne peut être réalisé que par l'introduction de l'architecture du verre qui permet à la lumière du soleil et au clair de la lune et des étoiles de pénétrer dans nos chambres, non pas seulement à travers un nombre limité de fenêtres, mais de façon simultanée et par le plus grand nombre possible de murs en verres - de couleur. Le nouvel environnement que nous créerons doit ainsi apporter une nouvelle culture.*"[5]

La production du verre aurait commencé en Mésopotamie et en Egypte. Les Romains ont également appris l'art de la verrerie et développé leur propre production de verres transparents. Après l'apparition du christianisme, les chrétiens ont utilisé le verre dans la représentation de leurs thèmes religieux. Dans le monde musulman, l'industrie verrière, déjà bien connue en Perse et en Asie mineure avant l'islam, commence à se développer à grande échelle dans les dernières décennies du XIIe siècle et connaît son apogée durant la première moitié du XIVe siècle.

Le verre connaît un développement de sa production, notamment sous forme de récipients utilisés au quotidien, en Syrie, contrée célèbre pour le goût et la finesse de son artisanat. En même temps, la production d'objets en verre connaît également un accroissement en Egypte, en Irak et en Iran. Dans ce dernier pays, la confection de fins objets en verre





▲ *Représentation de 'Abbâs ibn 'Ali, Réf: Seyf Hâdi, 1992.*

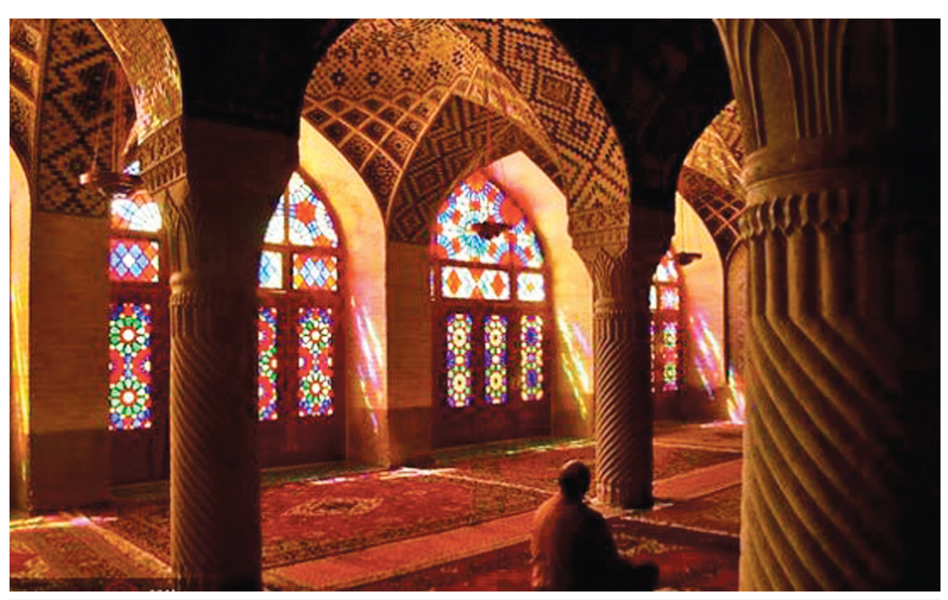


▲ *Roi qâdjâr, Réf: Seyf Hâdi, 1992.*

atteint son apogée sous les Safavides, notamment grâce aux contacts avec les marchands européens. Dans son journal de voyage, Jean Chardin évoque l'industrie florissante du verre en Iran, en particulier à Shirâz, alors capitale de l'art de la verrerie.

La teinture du verre et la fabrication de vitraux colorés est également un art très en vogue chez les artisans musulmans dès le VIIIe siècle. Peu de matériel est nécessaire aux artistes: quelques oxydes coloriés, de la térébenthine, des huiles spéciales. Après être peints, les verres sont cuits deux à quatre heures dans un four chauffé à 500-600°C pour que les couleurs soient définitivement fixées.

Traditionnellement, l'art du vitrail - qui très vite rivalisa avec les plus importants arts islamiques - met en scène les personnages sacrés de l'islam tels que le Prophète ou les Imâms chiites. Au fil du temps, le vitrail islamique intègre de nouveaux motifs tels que les fleurs ou, à partir du XVIIe siècle, des perspectives picturales comme des ponts, des façades, des paysages, etc. Les portraits des rois et des princes, les fables populaires, les récits du *Shâhnâmeh*, le martyre de



▲ *Mosquée Nasir-ol-Molk, Shirâz*



▲ *Fleurs et oiseaux, Réf: Seyf Hâdi, 1992.*

l'Imâm Hossein constituent autant de motifs classiques des grands maîtres verriers iraniens tels que Seyyed Kâzem Shirâzi ou Seyyed Hossein Arab.

En Iran, c'est en particulier à l'époque safavide que la confection de vitraux se généralise. De cette époque, il ne reste désormais que quelques bâtiments dont les palais Tchehel Sotoun, Hasht Behesht et Angourestân-e Shâh Abbâsi (le vignoble de Shâh Abbâs) à Ispahan, le palais de Farrokhâbâd à Sâri, la Maison Ghafouri à Mashhad et la Maison Khoshnevis à Yazd. D'admirables fenêtres à guillotine agrémentaient ces constructions.

Le verre, associé à «*la plus immatérielle et la plus précieuse des valeurs, la lumière*»[6] a toujours bénéficié d'une image particulière parmi les matériaux de construction. La mise à jour de ce matériau sous la forme des fenêtres à guillotine, généralisées à l'époque qâdjâre, a généré de splendides monuments, tels que la mosquée Nasir-ol-Molk à Shirâz, où l'utilisation prodigieuse du verre introduit de magnifiques effets lumineux grâce à des jeux de réflexion, de transparence et de couleurs. Cette mosquée, située près du mausolée de Shâh Tcherâgh sur l'avenue Lotf-Ali Khân Zand a été construite en 1888 par Hassan-Ali Nasir-ol-Molk. La cour de la mosquée est agrémentée d'un grand bassin, avec au nord la Voûte aux perles (*tâgh-e morvârid*), à l'est la salle

Le verre, associé à «*la plus immatérielle et la plus précieuse des valeurs, la lumière*» a toujours bénéficié d'une image particulière parmi les matériaux de construction. La mise à jour de ce matériau sous la forme des fenêtres à guillotine, généralisées à l'époque qâdjâre, a généré de splendides monuments, tels que la mosquée Nasir-ol-Molk à Shirâz, où l'utilisation prodigieuse du verre introduit de magnifiques effets lumineux grâce à des jeux de réflexion, de transparence et de couleurs.



▲ *Femmes qâdjâres, Réf: Seyf Hâdi, 1992.*

Dans ce dernier pays, la confection de fins objets en verre atteint son apogée sous les Safavides, notamment grâce aux contacts avec les marchands européens. Dans son journal de voyage, Jean Chardin évoque l'industrie florissante du verre en Iran, en particulier à Shirâz, alors capitale de l'art de la verrerie.

de prière aux sept colonnes de pierre, au sud deux minarets et à l'ouest la salle de prière principale aux portillons ornés de vitraux. La voûte de cette salle décorée en briques repose sur douze colonnes de pierre - en référence aux douze Imâms. Sept portes en bois ornées de vitraux relient cette salle à la mosquée. La fenêtre à guillotine, qui apporte lumière et couleurs à cette mosquée, désigne une porte ou une fenêtre s'ouvrant verticalement et dont le châssis est fait de bois incrusté de divers motifs géométriques ou végétaux. Les vitraux sont enserrés dans ce cadre en bois. Dans les régions sèches ou humides de l'Iran, ces fenêtres servaient à réguler la lumière des maisons et à éloigner les insectes nuisibles.

La lumière et la couleur ont une place centrale dans la pensée iranienne tant zoroastrienne qu'islamique. Zoroastre divise le monde en deux: Menok, le monde lumineux spirituel, et Getik, le monde des ténèbres physiques. Le Coran décrit Dieu comme étant "*la lumière des cieux et de la terre*."[7] Dans la culture islamique, elle est à l'origine de toute présence et de toute manifestation existentielle. Le passage des créatures du néant à l'existence se fait grâce à la lumière qui transforme l'invisible en visible, et l'absence en présence. Cette symbolique est très présente dans l'architecture islamique, où la lumière représente la manifestation divine et permet à l'espace terrestre d'être transcendé en espace spirituel grâce à cet élément naturel. Elle adoucit aussi la dureté et la froideur des autres matériaux pour faire de l'édifice un refuge pour l'âme du croyant emprisonné au sein de la matière.

La lumière est elle-même source de beauté, néanmoins, elle se dévoile dans toutes ses nuances au travers des couleurs. Dans ce sens, Dieu n'est pas seulement Lumière, mais aussi couleur: «*C'est la*

*teinte (*sibgha*)*[8] *d'Allah, et qui est meilleur qu'Allah en Sa teinte? Et nous L'adorons.*»[9]. Bar Hebraeus compare Dieu à une lumière sans couleur et les créatures à un verre coloré; Il se manifeste donc par Ses créatures au travers de la teinte propre à chacune d'elle tout en restant unique, tout comme nous percevons différentes couleurs grâce à une lumière unique.

Selon cette pensée, tout au long de son acheminement, les couleurs deviennent un guide pour le mystique, chacune manifestant une signification céleste particulière. Le rouge est ainsi un signe de la solennité divine: "*La rose,* dit le Prophète, *est le signe de la somptuosité d'Allah*". Dans ce sens, le mystique persan Rouzbehân Baghli déclare avoir découvert la solennité divine dans la couleur rouge.

Dans l'architecture islamique, les mosquées aux lumières et couleurs somptueuses ne symbolisent pas seulement la richesse de la création divine, mais aussi la générosité illimitée de Dieu qui crée continuellement. Matériau aux multiples facettes, le verre comprend une riche symbolique. Matériau intermédiaire, il manifeste les significations célestes sous des formes terrestres et crée une atmosphère propice au recueillement, permettant à l'âme de s'élever et de s'ouvrir à d'autres horizons. ■

---

1. Cet adjectif est dérivé de la racine *bara'a* (بَرَی) qui signifie tailler.
2. Bolkhâri Qahi, 2013, p. 160. Citation de Mohammad Ghazzâli in *Maghsad al-asna fi sharh-e asmâ-e Allah al-hosnâ*.
3. *mohandis* en arabe, terme de la même famille que *hindesa* qui signifie «géométrie».
4. Bolkhâri Qahi, 2009, p. 410. Citation de *Anâser-e banâ* (Les éléments du bâtiment), auteur anonyme.
5. Olsson Gertrud, p. 194.
6. Dubois Petroff, Marie-Pierre, p. 6.
7. Sourate 24 (La lumière), verset 35.
8. *Sibgha* signifie en arabe "couleur" ou "teinte". Dans les traductions françaises du Coran, ce mot est traduit par *religion*.
9. Sourate 1 (La vache), verset 138 «صبغه الله و من احسن من الله صبغه و نحن له عابدون».

**Bibliographie:**


-Bolkhâri Qahi, Hassan, *Dar bâb-e nazariyeh-ye mohâkât, mafhoum-e honar dar falsafeh-ye younâni va hekmat-e eslâmi* (Sur le principe de la *mimesis*, le concept de l'art dans la philosophie grecque et la sagesse islamique), Téhéran, éd. Hermès, 1e éd., 2013.

-Bolkhâri Qahi, Hassan, *Mabâni-e erfâni-e honar va me'mâri-ye eslâmi* (Principes mystiques de l'art et de l'architecture islamiques), Téhéran, éd. Soureh Mehr, 2e éd., 2009.

-Movahhed, Samad, *Negâhi be sartchesmeh-hâye hekmat-e eshrâgh va mafhoumhâ-ye bonyâdin-e ân* (Un regard sur les ressources de l'Illuminisme et ses concepts fondamentaux*),* Téhéran, éd. Tahouri, 2e éd., 2005.

-Ahmadi Shalmâni, Mohammad Hossein, *Me'mâri-e moâser-e masâjed* (L'architecture contemporaine des mosquées), Téhéran, éd. Farhikhtegân-e- Dâneshgâh, 2011.

-Yâvari Hossein, *Shishehgari-ye dasti dar Irân* (L'artisanat verrier en Iran), Téhéran, éd. Soureh Mehr, 2e éd., 2008.

-*Kârhâ-ye shisheh* (Artisanats verriers), Coopération de l'Université Oxford, Ed. Azimut & Institut Nour, Vol. 10, Nâser D. Khalili, 2008.

-Dubois Petroff, Marie-Pierre, *Le Verre*, Editions Charles Massin, Paris, 2006.

-Sarjouyi Âvâ, *Shisheh-hâye manqoush* (Les verres peints), Mémoire de Maîtrise, Faculté d'Arts de l'Université Al-Zahrâ, Téhéran, 2002.

-Seyf, Hâdi, *Naghâshi posht-e shisheh* (La peinture sous verre), Téhéran, éd. Soroush, 1992.

-Dimand, M. S., *A Handbook of Muhammadan Art,* traduit en persan par Abdollâh Faryâr, Téhéran, éd. Elmi Farhangi, Téhéran, 1986.

-Shafi'ipour Asiyeh, *Orossi dar me'mâri-e sonati-e Irân* (Les portes et fenêtres à guillotine dans l'architecture traditionnelle iranienne), in Revue Trimestrielle *Honar* (Art), no. 68, pp. 164-182.

-Olsson Gertrud, *Paul Scheerbart's utopia of coloured glass*, www.fadu.uba.ar /…/ 194-197. Pdf.

-www.docomomoquebec.uqam.ca, page consultée le 18 novembre 2014.



# La peinture sous verre en Iran

Khadidjeh Nâderi Beni

La peinture sous verre, baptisée également la peinture sur verre inversé, est une technique artistique qui consiste en l'ornement et la coloration des verres. Le terme «sous verre» évoque en effet une peinture recouverte d'un verre, ce dernier étant lui-même peint et servant de support à l'œuvre qui peut être faite de papier, de toile, de bois, etc. Autrement dit, le verre constitue à la fois le support et la couche protectrice de la peinture qui est exécutée au dos du verre, et donc vue par transparence. Selon la technique du travail, les étapes de la peinture sont inversées puisqu'il faut commencer par les détails pour ensuite représenter les fonds. La peinture sur verre comporte plusieurs variantes, dont les plus importantes sont la peinture émail acrylique qui est effectuée sur le verre ou d'autres supports brillants et lisses; la peinture acrylique, qui se transforme en peinture sous verre lorsque l'on y adjoint un additif spécial pour le verre; des peintures spécifiques à base de solvant.



▲ *Détail d'une peinture églomisée*

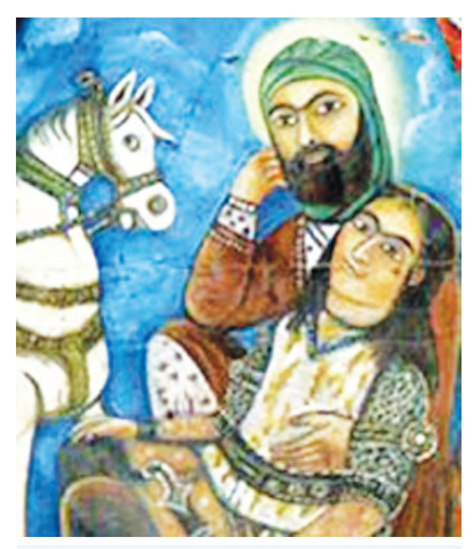
L'histoire de cet art en Europe, qui est considérée comme le berceau de la peinture sous verre, remonte à l'Antiquité. L'exemple le plus ancien retrouvé, qui date de la période hellénique, a été découvert dans la région des Pouilles au sud de l'Italie. En outre, des médaillons ornés de diverses couleurs et datant du IVe siècle ont été retrouvés lors de fouilles archéologiques dans les Catacombes[1] de Rome et de Paris. A l'origine, cet art était limité à l'église et aux cours mais peu à peu, son usage se répandit dans les milieux populaires. La peinture sous verre connaît son apogée au Moyen âge où de grandes églises européennes sont ornées de vitraux colorés et gravés.

En Angleterre, cet art s'épanouit également avec de belles réalisations de peinture sous verre, notamment dans la cathédrale de Canterbury. Les exemples de cet art dans l'église de Westminster qui datent du XIVe siècle jouissent d'une renommée mondiale. Au XVIIe siècle, cet art connaît un nouveau développement mais suite à la Révolution française en 1789, il entre dans une période de stagnation se prolongeant jusqu'à la fin du XIXe siècle. Au XXe siècle, l'art de la peinture sous verre entre dans un nouvel âge d'or et se diffuse dans le monde entier. En France, cet art, connu sous le nom de la peinture sous verre ou "fixé sous verre", est exécuté par deux méthodes principales:

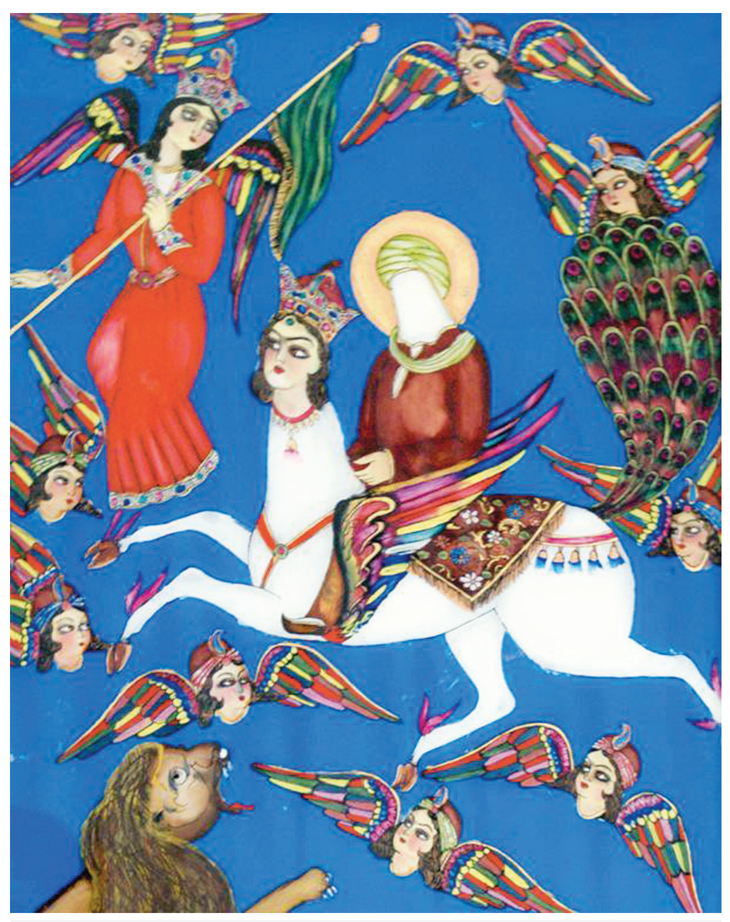
*1. La peinture églomisée,* du nom de son inventeur Jean-Baptiste Glomy, encadreur du roi Louis XIV. Il utilisa ce procédé pour les miroirs qui étaient très en vogue pour décorer les boutiques. Cependant, son utilisation tomba peu à peu en désuétude. La peinture églomisée consiste à graver des motifs décoratifs sur une plaque de verre recouverte d'une mince feuille d'or ou d'argent, puis le verso est peint d'une couleur uniforme, noire ou bleu foncé afin de faire apparaître le dessin.

*2. La technique pratiquée par Bass,* artiste sénégalais, selon laquelle le dessin est directement effectué sur le verre à l'aide d'une plume ou d'un pinceau fin.

La peinture sous verre en Iran fait partie de l'art traditionnel/importé qui n'a pas été au départ bien accueilli par les Iraniens. On ignore la date précise de son arrivée en Iran, mais on estime qu'il a été introduit dans le pays par les artisans allemands. Une autre probabilité serait que cette technique aurait été introduite dans le sud de l'Iran par des commerçants iraniens, et c'est dans cette région qu'il faudrait rechercher le point de départ de cette pratique artistique en Iran. Les



▲ *Peinture sous verre, époque qâdjâre*



▲ *Peinture sous verre de Morteză Ghâsemi*



▲ *Dessin de* gol-o-morgh*, époque qâdjâre*

Durant le règne de Karim Khân Zend de 1750 à 1779, de nombreuses verreries industrielles sont fondées à Ispahan et à Shiraz où l'on produit surtout du verre coloré et non transparent qui est ensuite taillé en objets teintés sur lesquels les artisans réalisent des peintures sous verre.

documents historiques attestent de la réalisation de plusieurs peintures sous verre à l'époque safavide, dont un portrait de l'Imâm Ali conservé à l'Imâmzâdeh[2] de Boyer Ahmad au sud-ouest du pays.

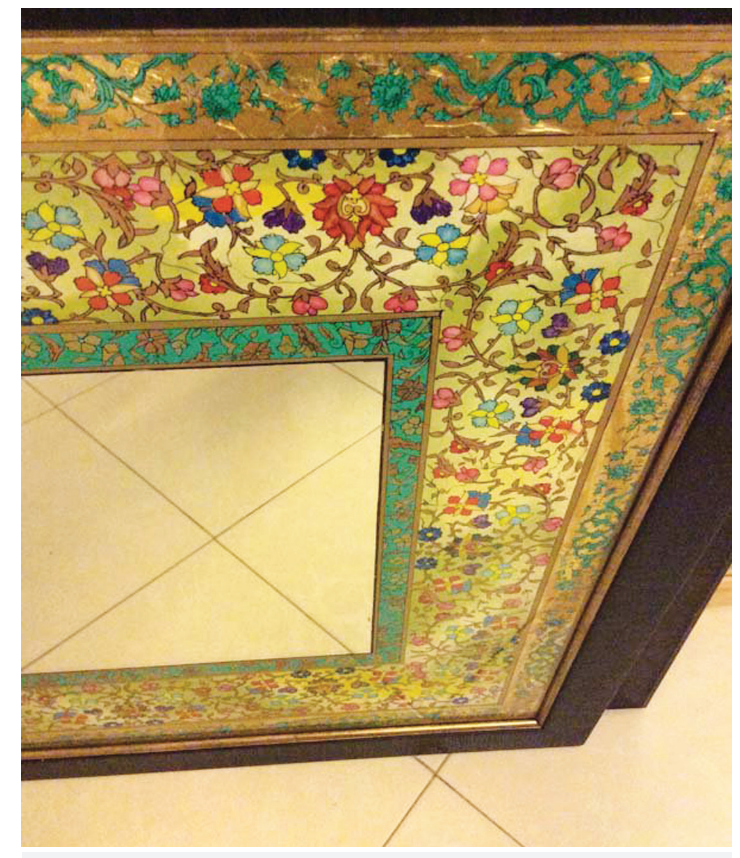
Durant le règne de Karim Khân Zend[3] de 1750 à 1779, de nombreuses verreries industrielles sont fondées à Ispahan et à Shiraz où l'on produit surtout du verre coloré et non transparent qui est ensuite taillé en objets teintés sur lesquels les artisans réalisent des peintures sous verre. Le sud du pays possède un riche patrimoine artistique datant de cette période, notamment des monuments historiques dont les murs, portes et fenêtres sont ornés avec des morceaux de miroirs et de verres colorés, décorés eux-mêmes avec des dessins proprement iraniens de *gol-o-morgh* (roses et oiseaux). Parmi les peintres les plus importants de cette période, on peut nommer Aghâ Sâdegh Shirâzi, Aghâ Zamân, Aghâ Nadjaf, etc.

Dès 1800 et durant le règne de Fath Ali Shâh[4], la peinture iranienne, et plus particulièrement la peinture sous verre, s'oriente vers le genre du portrait. Un exemple des réalisations de l'époque est le portrait de Hassan Ali Mirzâ, fils de Fath Ali Shâh, exécuté par Mehr Ali, le peintre de la cour qâdjâre. Il est actuellement conservé au palais du Golestân. De façon générale, à l'époque qâdjâre, l'art de la peinture sous verre devient un genre artistique très populaire et connaît un âge d'or. D'un point de vue thématique, les œuvres de cette période sont divisées en deux groupes: tout d'abord les peintures religieuses comportant des inscriptions calligraphiques ou des portraits de saints - l'exemple le plus saillant de ce type sont les peintures sous verre du jardin d'Eram de Shirâz; puis les peintures décoratives, composées de dessins qui évoquent surtout des paysages naturels ainsi que des dessins *gol-o-morgh*. Par la suite, dans les années 1950, on voit

l'apparition d'un nouveau type de peinture sous verre dont les dessins sont empruntés au style *ghahveh khâneh*[5].

Pendant toute son histoire de plus de 400 ans, la peinture sous verre s'est inspirée des vers de poètes comme Ferdowsi, Mowlavi et Attâr, ainsi que des versets coraniques et paroles des douze Imâms. Elle peut aussi évoquer des motifs culturels comme le mariage, les vêtements, les cérémonies traditionnelles, etc. Dans l'ensemble, les thèmes les plus courants abordés par cette pratique artistique sont la nature, la calligraphie de versets coraniques, des scènes religieuses (comme le martyre de Karbalâ) ou légendaires (comme le deuil de Siâvash, connu sous le nom de Siâvashoun), etc.

Les artistes de peinture sous verre ont pratiqué leur art avant tout dans les monuments religieux dont les mosquées, les Imâmzâdehs, les *tekkieh*[6] et les *saghâkhâneh*[7]; l'une des plus hautes réalisations de cet art pouvant être admirée dans le *saghâkhâneh* Nowrouz Khân au sud de Téhéran.



▲ *Peinture sous miroir, œuvre de Mehrnoush Beshârat, musée de la peinture sous verre à Téhéran*

Le seul musée consacré à la peinture sous verre se trouve à Téhéran, dans un monument historique de plus de cent ans qui a été transformé en musée en 1377 (1998). Il rassemble plus de 300 pièces artistiques au sujet de la peinture sous verre, datant de l'époque safavide jusqu'à aujourd'hui, et des œuvres de grands maîtres iraniens comme Esmâïl Guilâni, Akbar Guilâni et Ghorbân Ali Ghorbâni. ■

---

1. Des tombeaux antiques souterrains.
2. Petit sanctuaire élevé sur la sépulture d'un saint personnage.
3. Fondateur de la dynastie zend.
4. Deuxième roi qâdjâr.
5. Pour en savoir plus, voir notre article «Les dessins de Ghahveh Khâneh», publié in *La Revue de Téhéran*, n° 4, mars 2006, disponible sur: http://www.teheran.ir/ spip.php?article620
6. *Takieh:* emplacement où l'on jouait des tragédies religieuses.
7. Fontaine publique ou lieu de dévotion populaire.

**Sources:**

- Kordi, Mehdi, "Hefz va maremmat-e naghâshi-e posht-e shisheh" (La sauvegarde et la restauration de la peinture sous verre), in *La revue de la science de la restauration et de l'héritage culturel,* n° 3, 1388 (2009).
-Salahshour, Feryâl, "Shenâkht-e naghâshi-e posht-e shisheh" (Connaissance de la peinture sous verre), in *La Revue de l'Assemblée des peintres iraniens*, n° 10, 1385 (206).

# Le Musée du verre (*mouzeh âbguineh*) à Téhéran

Sârâ Mirdâmâdi



▲ *Vue exterieure du musée du Verre et de la Poterie (*Mouzeh-ye âbguineh va sofâlineh*) de Téhéran*

Situé dans l'ancien lieu de travail du ministre qâdjâre Qavâm-os-Saltaneh devenu ensuite pour un temps l'ambassade d'Egypte, le Musée du Verre et de la Poterie (*Mouzeh-ye âbguineh va sofâlineh*) de Téhéran comporte des collections uniques d'objets anciens en verre et en poterie. La rareté des collections attire ainsi de nombreux visiteurs tout au long de l'année, et constitue un lieu intéressant permettant de retracer l'histoire de la fabrication d'objets en verre en différents endroits de l'Iran, et ce depuis plusieurs millénaires. Le musée contient également de nombreuses poteries anciennes et des objets d'art en verre européens datant des XVIIIe et XIXe siècles, que nous n'aborderons pas ici.

Dans la première salle du musée, le visiteur peut découvrir les plus anciens objets en verre du musée, des tubes en verre retrouvés dans le temple de Tchoghâ Zanbil qui faisait partie d'un ancien complexe élamite datant d'environ 1250 av. J-C. et situé dans la province actuelle du Khouzestân. Ce lieu est considéré comme étant le plus grand lieu de culte des Iraniens à cette époque.

Dans la salle Minâ, nous pouvons admirer des objets en verre opaque et transparent datant de deux millénaires av. J-C., dont la plupart sont de petits flacons de parfum en verre bleu ou turquoise, décorés de fins traits multicolores. La majorité de ces flacons ont été retrouvés lors des fouilles de Tchoghâ Zanbil, ainsi que des tuyaux de verre qui étaient utilisés comme barreaux de fenêtre au sein du temple. Des objets en verre datant de l'époque ashkanide sont également exposés.

La salle Bolour est consacrée à des objets en verre datant des périodes achéménide et sassanide, ainsi que du début de l'ère islamique en Iran. Outre leur beauté, le visiteur peut ainsi se rendre compte de l'évolution de cet artisanat en Iran sur deux millénaires. Les objets de la période sassanide sont particulièrement remarquables. C'est à cette époque que la technique du coupage de verre atteint son apogée, de telle sorte que les pots en verre réalisés durant cette période et selon cette technique sont présents dans de nombreux musées du monde entier. C'est aussi à cette époque que de nouvelles méthodes de fabrication du verre sont élaborées, dont l'estampillage, l'ajout de décorations sur le verre, et le soufflage dans des modèles à motifs. Cette période voit l'introduction d'importants changements dans la fabrication d'objets en verre, notamment le recours à de profondes incises sur les pots en verre pour créer des motifs subtils et uniques. A partir du XIe siècle, la peinture sur verre devient aussi une pratique courante en Iran et permet l'avènement d'une nouvelle diversité d'objets décorés de motifs divers.

Au deuxième étage du musée, la salle Sadaf abrite des objets en verre datant de la période allant du Xe au XIVe siècle provenant des villes de Neyshâbour, Rey, Sâveh et Gorgân. La plupart de ces objets



▲ *Objets anciens en verre*



▲ *Vue intérieure du musée du Verre et de la Poterie*



▲ *Bouteille en verre en mosaïque, époque ashkanide*

comportent des ornementations uniques. Ensuite, dans la salle Lâdjevard, nous pouvons admirer des récipients en verre datant des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Parmi ces objets, les plus beaux appartiennent sans doute à l'époque safavide, considérée comme un âge d'or dans la fabrication des objets en verre. Durant cette période, Shâh Abbâs a en effet invité un nombre important d'artisans verriers très réputés issus de Venise pour donner une nouvelle impulsion à cet art dans son pays, tentative qui peut être considérée comme une réussite.

En résumé, la visite du musée constitue une rétrospective sur plusieurs siècles de fabrication artistique et artisanale du verre en Iran, et permet de saisir à la fois l'ancienneté de cet art et la maîtrise exceptionnelle de ces artisans au travers de styles et de techniques constamment réinventés. ■

**Adresse:** Téhéran, 75, avenue Si-e Tir, avenue Jomhouri.
Téléphone: +982166708153

# Rencontre avec Saeed Golkâr

Elhâm Habibi

*Saeed Golkâr est un dessinateur, sculpteur et créateur d'objets en verre iranien. Esprit créatif au parcours singulier, il obtient une licence en archéologie puis un master en administration des affaires culturelles, avant de soutenir avec succès une thèse en soufflage traditionnel du verre. Il a notamment publié un ouvrage en deux volumes sur les techniques de soufflage du verre et les ateliers où elles sont pratiquées en Iran. Il se consacre actuellement à la revivification des techniques traditionnelles de confection d'objets en verre en créant des répliques historiques de pièces exposées dans différents musées d'Iran.*



▲ *Saeed Golkâr*

*Avec près de 30 ans d'expérience dans la confection d'objets en verre, 22 ans d'enseignement dans des universités d'art et 14 ans de direction du Musée du verre à Téhéran, Golkâr a eu une influence importante dans le renouvellement de l'artisanat du verre. Ses œuvres sont également exportées à l'étranger. Dans ses œuvres les plus récentes, il essaie de combiner des techniques actuelles avec des formes et couleurs traditionnelles.*

**Comment ont commencé vos activités dans le domaine de la confection d'objets en verre?**

J'ai commencé mon travail au Musée du verre de Téhéran, après des études d'archéologie et d'administration des affaires culturelles. C'est là que j'ai découvert le verre et la technique du soufflage du verre. J'avais déjà alors suivi une formation consacrée à la restauration des vases en verre et en céramique au Danemark, où j'ai également découvert des musées dynamiques et actifs dans ce domaine. Cela m'a inspiré pour la suite, et à la fin des années 1970, lorsque j'ai commencé à travailler au Musée du verre, je me suis dit qu'un musée dynamique n'est pas un lieu où l'on présenterait uniquement des objets anciens. Je me suis aussi demandé pourquoi notre artisanat du verre n'était pas aussi attirant qu'auparavant. Sur cette base, mes collègues et moi avons commencé à organiser des visites d'ateliers de soufflage du verre. Nous avons trouvé que ces ateliers avaient du potentiel et la possibilité de se perfectionner: les artisans maîtrisaient bien la technique du soufflage traditionnel, mais ils ne produisaient que des objets simples comme des verres à thé et des soucoupes. C'est à la suite de ces visites que j'ai décidé de me mettre moi-même à souffler le verre. J'ai rencontré les grands maîtres de cet artisanat; je dessinais des verres anciens et demandais à ces maîtres de les créer. J'essayais par-là de créer un pont entre présent et passé, ce qui alors ne se faisait pas dans nos musées. C'est dans cette optique que j'ai commencé à dessiner d'après les modèles anciens. On apportait parfois des changements dans la couleur, mais on essayait de garder la forme. Je prenais, par exemple, un vase, et en créais plusieurs répliques en différentes couleurs. C'est ainsi que j'ai débuté mon travail dans ce domaine.

**Pouvez-vous nous préciser votre démarche?**

Elle comporte trois aspects principaux. Comme je l'ai évoqué, j'essaie en premier lieu d'imiter les œuvres traditionnelles, pour ne pas laisser disparaître le savoir-faire du passé. Dans un second temps, je cherche à m'inspirer des œuvres anciennes en les

renouvelant et les adaptant à la vie moderne. Ainsi, si un vase avait un usage particulier dans le passé, on y réalise certaines modifications pour l'adapter aux besoins contemporains. Enfin, dans un troisième temps, je cherche à créer des œuvres nouvelles. Avant de fabriquer un objet, j'en réalise un croquis. Dans l'artisanat du verre, nous ne disposons pas de moule particulier pour la majorité des travaux, et très souvent, en soufflant le verre, on y réalise des modifications, un peu par hasard. Si elles sont intéressantes, on les garde et on continue la création.

J'ai rencontré les grands maîtres de cet artisanat; je dessinais des verres anciens et demandais à ces maîtres de les créer. J'essayais par-là de créer un pont entre présent et passé, ce qui alors ne se faisait pas dans nos musées.

▲ *Photos: galerie de Saeed Golkâr*

Grâce aux réseaux sociaux, les gens et les artistes sont rapidement au courant des nouveautés. Parfois, une même idée vient à l'esprit de deux artistes dans différents endroits du monde. L'artiste iranien doit avoir la capacité de renouveler ses idées. Il y a cinq ans, j'ai fabriqué une carafe et des verres qui ont beaucoup plu, mais je ne dois pas m'arrêter là. Je dois constamment en modifier la forme en y ajoutant des éléments variés. L'artisanat du verre comporte beaucoup de limites liées à la technique du soufflage que nous devons aussi prendre en compte.

**Quelle est la situation actuelle de l'Iran dans le domaine du soufflage du verre?**

A mon avis, la situation actuelle en Iran est bonne, le pays abrite de nombreux artisans de qualité, mais il existe certains problèmes. L'un d'entre eux est le manque d'attention de l'Etat vis-à-vis de ce type d'artisanat. Le soufflage du verre se scinde en deux domaines: artistique et industriel, qui sont étroitement liés. J'aimerais aussi créer plus de ponts entre ces deux domaines, et inviter l'art dans le champ de la production industrielle du verre. Mais cela nécessite un soutien financier. Un autre problème est constitué par les importations massives d'objets de pays comme la Chine ou l'Inde. Il faudrait les limiter pour favoriser davantage l'artisanat iranien.

**Vous avez comparé le soufflage du verre à un orchestre, pouvez-vous préciser cette idée?**

Il y a deux raisons qui nous permettent de comparer le soufflage du verre à un orchestre. Dans un orchestre, si l'un des membres joue la moindre fausse note, toute l'harmonie est remise en cause.

Dans le domaine du verre, la composition et la quantité des ingrédients doivent rigoureusement être respectées. Si l'un des ingrédients dépasse son taux normal, tout le système s'écroule: le verre se brise ou des bulles difformes s'y forment. D'autre part, au moins quatre personnes travaillent dans un atelier du soufflage, en étroite collaboration. Si l'un des membres commet la moindre maladresse, l'ensemble est affecté. Les ingrédients et les artisans doivent donc se mettre au diapason pour réaliser un objet.



**Le travail manuel du verre relève selon vous de l'artisanat ou de l'art?**

Je pense que le travail du verrier relève souvent de l'art. Le travail d'un ouvrier est basé sur l'habitude et la répétition machinale d'un geste. Celui qui réalise des modifications intentionnelles de forme en poursuivant des buts mercantiles est un artisan. En revanche, un artiste utilise sa sensibilité et recourt à des visées esthétiques désintéressées pour produire un objet d'art. Il est arrivé que les gens me disent que certaines de mes œuvres leur donnent une énergie particulière. C'est cela, le sentiment que l'artiste transmet dans son œuvre. Et ce sentiment est indescriptible. Quand je visite des musées, j'ai moi-même souvent l'impression que les objets me parlent. Je ne les considère pas comme des choses inanimées. Ils ont de l'énergie et la transmettent, sans aucun doute.

**Les Iraniens sont-ils globalement favorables à votre démarche, à ce retour vers des formes traditionnelles?**

Cet intérêt s'est récemment accru. Il y a douze ans, les personnes qui achetaient mes objets venaient majoritairement des pays occidentaux. Mais avec l'ouverture de deux galeries consacrées à l'exposition d'objets en verre et en céramique, j'ai renforcé mes contacts avec les Iraniens et j'ai mieux saisi les couleurs et les formes qu'ils préféraient. Je me suis aussi rendu compte qu'ils étaient très attachés à leurs artisanats. J'ai ainsi essayé, avec de nouvelles idées, d'introduire ces artisanats dans les maisons modernes et d'être, comme l'a conseillé l'Imâm Ali, un "enfant de mon temps" et de prendre en compte les conditions de mon époque pour faire avancer mes idées. ■

http://instagram.com/Golkârartgallery/
http://Golkârartgallery.com/





41



▲ *Production à la chaîne de bouteilles en verre*

# Aperçu sur la production moderne de verre en Iran

Maryam Nonahâl

La fabrication du verre en Iran est très ancienne, et remonte à plus de 3500 ans. Jusque dans les années 1930, cette production était l'œuvre de petits ateliers d'artisanat et était facilitée par l'abondance des matières premières composant le verre, à l'exception du carbonate de sodium.

Certaines verreries de petite taille, dont deux à Tabriz, ont commencé à produire du verre en utilisant des équipements modernes en 1932. Une autre usine a également été construite en 1934. En 1932, il existait aussi une verrerie dans les villes de Rasht et de Bâbol. Ce n'est qu'en 1938 que la première usine de verre moderne employant plus de 500 ouvriers a été fondée à Téhéran, près de la gare ferroviaire. Avant cela, le verre était produit au travers de la technique du soufflage du verre et les objets créés étaient des articles ménagers, des objets décoratifs, ou encore d'épaisses plaques en verre. En 1948, Téhéran comptait une vingtaine de petites verreries, et une dizaine d'autres en Iran. Cependant, à l'exception de trois usines à Rasht, Bâbol et Téhéran, toutes les autres ont été contraintes de fermer à cause de la concurrence étrangère. Les usines de l'époque étaient en effet en partie actionnées manuellement, et avaient des rendements faibles qui n'étaient pas en mesure de satisfaire la demande intérieure.

Avant la Seconde Guerre mondiale, ces usines produisaient une large gamme d'objets en verre, mais en 1948, elles se limitaient à la confection d'entonnoirs en verre ainsi que de bouteilles et verres à thé bon marché, du fait de l'absence de carbonate de soude domestique de bonne qualité. En outre, les droits d'importation du carbonate de sodium étaient six fois plus élevés que ceux des objets en verre importés. Les produits importés sont donc venus remplacer la production nationale. Malgré cela, la construction d'une usine productrice de plaques en verre fut presque achevée en 1948, et l'effort national se porta désormais sur la construction de verreries mécaniques et la production de carbonate de sodium de bonne qualité. D'importants investissements ont ainsi permis d'augmenter la production de verre, la nouvelle usine de Téhéran ainsi que plusieurs usines privées produisant près de 4000 tonnes en 1955, et près de 5000 tonnes en 1959. Avec la construction d'une nouvelle usine entamée en 1967, l'Iran fut désormais presque en mesure de satisfaire la plupart de sa demande intérieure. En 1974, la production de verre plat était de 76 000 tonnes, et 6000 tonnes étaient importées.

Actuellement, l'Iran produit de nombreux objets domestiques dont assiettes, verres, bouteilles, pots, cruches et vases, ainsi que d'importantes quantités de plaques en verre. Cinq usines principales fournissent la plupart des besoins du pays, et une part mineure des besoins est satisfaite par des importations. De nouveaux plans d'investissement et de création de nouvelles installations ont été mis en place afin d'accroître la production. La capacité de production nominale totale des installations productives du pays est de 293 000 tonnes et la production réelle est de 257 000 tonnes, ce qui signifie que les usines utilisent en moyenne près de 88% de leur capacité. En l'an 2000, quatre nouvelles usines ont été inaugurées dont trois étaient à Qazvin et une à Sâveh avec une capacité totale de 400 000 tonnes, accroissant les exportations du pays. ■



▲ *Exemple de fenêtre orossi finement réalisée à partir de verre et de bois à Yazd.*

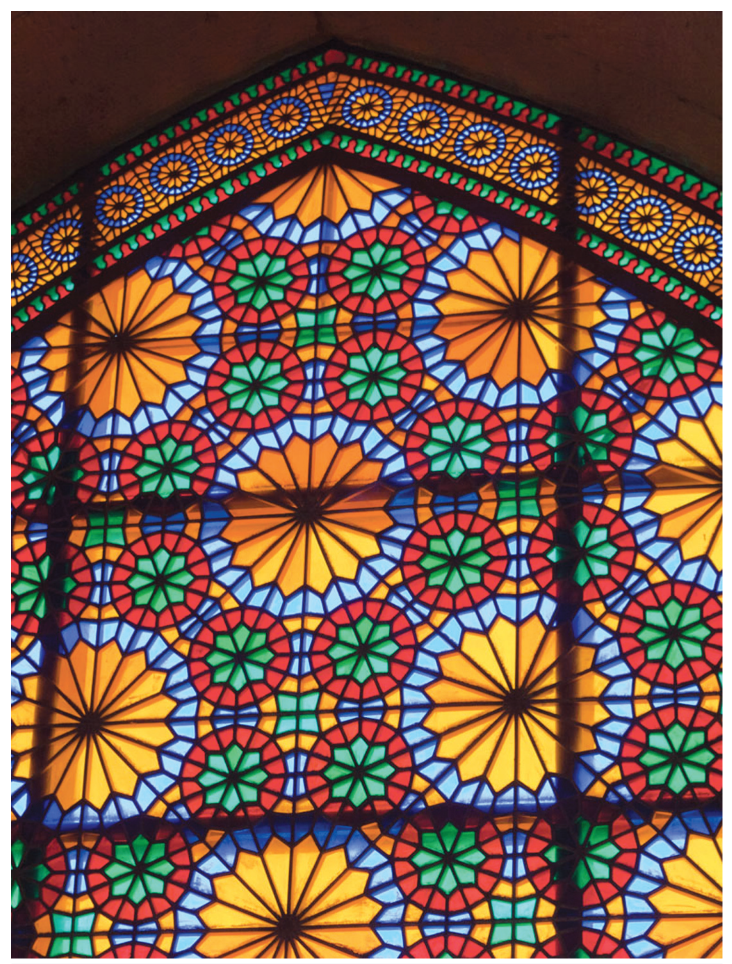
# *La danse du verre sur la musique du bois:* aperçu sur l'art du verre dans les fenêtres *orossi*

Neda Dalil

L'invention du verre introduisit de profondes transformations dans le domaine de l'architecture. Si la date exacte de la découverte du verre reste encore inconnue, il apparaît que l'homme l'utilisa pour la première fois il y a près de 100 000 ans sous forme d'obsidienne - verre naturel d'origine éruptive - qu'il taillait alors grossièrement pour fabriquer des outils, des armes tranchantes et plus rarement des bijoux. 300 ans av. J.-C., en Egypte, il existait des petits ateliers de verrerie fabriquant du verre à l'aide de sable et de soude. Les objets en verre étaient considérés comme des objets de luxe utilisés plutôt par les nobles et les riches. L'un des plus anciens objets en verre dont nous disposons

actuellement date de 70 av. J.-C et a été fabriqué à Rome.

Pour réaliser des portes orossi, l'artisan n'utilise aucun clou ni colle, tous les éléments prenant place les uns à côté des autres grâce à des calculs précis. Les petites pièces en bois utilisées dans cet art sont aussi fines que des allumettes, et l'artiste y fait de petites coupures pour y ajouter des verres colorés.

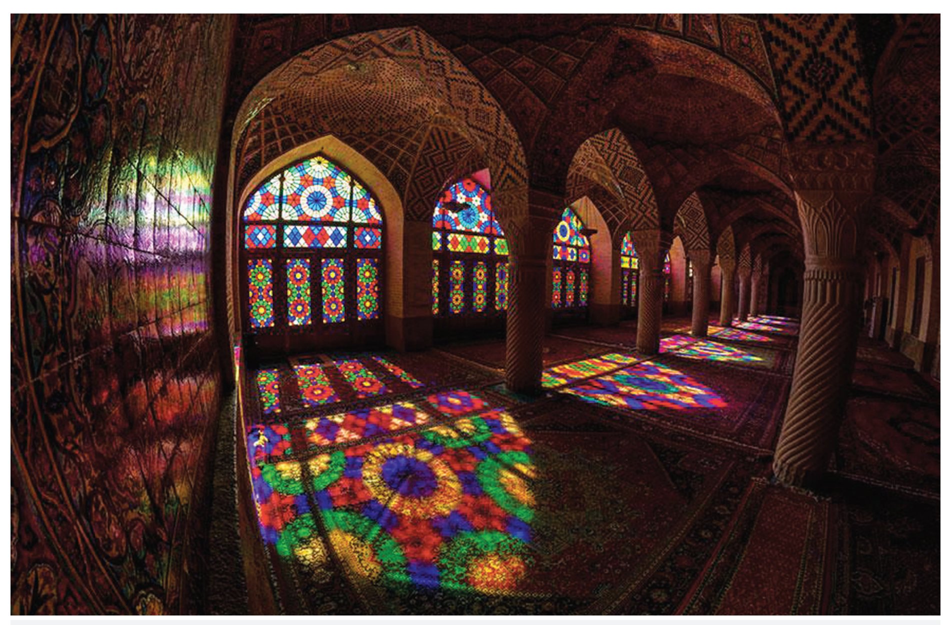


▲ *Fenêtre* orossi *au sein de la citadelle Karim Khân, bâtiment datant du XVIIIe siècle construit dans le centre ville de Shirâz, qui faisait auparavant partie de la cour royale de la dynastie zend.*

En Iran, l'art et l'artisanat liés au verre remontent à l'époque des Sassanides, mais aux XIIe et XIIIe siècles, les musulmans apportèrent un important renouveau dans ce domaine, remarquable notamment durant l'époque safavide. L'un des aspects de ce renouveau fut l'utilisation de vitraux, art qui a atteint une grande sophistication en Perse notamment au travers du style orossi dans la réalisation de grandes fenêtres.

Le style orossi est l'un des éléments de l'architecture persane, fruit d'un subtil alliage entre le bois et le verre. Il est utilisé dans la réalisation de fenêtres ou de grandes portes coulissantes. Ces portes donnent souvent sur un grand salon et servent à séparer deux grandes pièces que l'on peut réunir en les ouvrant pour avoir un salon plus vaste lors de réceptions. Ce style était aussi utilisé pour réaliser les portes de chambres donnant sur une cour. Il était considéré comme l'un des éléments décoratifs importants dans l'architecture de l'Iran. On ignore la date des premières réalisations de portes et fenêtres orossi; les seules sources dont nous disposons étant des carnets de voyage datant de l'époque qâdjâre. Le style orossi y était alors largement utilisé. Cependant, il est attesté que ce style était aussi utilisé à l'époque safavide.

Pour réaliser des portes orossi, l'artisan n'utilise aucun clou ni colle, tous les éléments prenant place les uns à côté des autres grâce à des calculs précis. Les petites pièces en bois utilisées dans cet art sont aussi fines que des allumettes, et l'artiste y fait de petites coupures pour y ajouter des verres colorés. La coupe des pièces est un travail de haute précision, car le moindre petit défaut peut remettre en cause le résultat final. Pour éviter cela, l'artiste dessine d'abord le



▲ *Mosquée Nasir-ol-Molk, Shirâz*

croquis de la porte qu'il utilise comme modèle. Le caractère commun à l'ensemble des portes orossi est la symétrie des formes employées. L'ensemble des motifs a des rythmes, mouvements et accords. Les motifs principaux des orossis sont des fleurs à quatre pétales ou des *botteh jegheh*. D'après l'Encyclopédie Dehkhodâ, le *botteh jegheh* est un cyprès miniature au sommet incliné qui symbolise la modestie, la liberté et le pouvoir. Lorsqu'il est représenté davantage en forme de poire, le *botteh jegheh* peut symboliser le feu zoroastrien. De par sa haute signification symbolique, ce motif est souvent présent dans l'architecture persane.

Outre leur dimension symbolique, les portes orossi visaient également à réduire les différences thermiques dans les différentes pièces, séparaient l'espace privé de l'espace public dans la demeure, et assuraient une certaine protection contre les insectes, repoussés par les couleurs des verres. L'usage de verres colorés dans les portes et fenêtres de style orossi permet d'avoir une lumière naturelle filtrée aux couleurs variant à différentes périodes de la journée, chaque couleur ayant son influence psychologique sur l'homme.

Cet art était profondément apprécié par l'ensemble de la société iranienne, de telle façon que les gens commandaient leur porte selon un modèle plus ou moins élaboré en fonction de leur statut et couche sociale. Malheureusement, il est aujourd'hui en voie de disparition, et les réalisations se limitent désormais majoritairement à la restauration des anciennes portes plutôt qu'à la réalisation de nouvelles pièces. ■

**Bibliographie:**

- Amrâei, Mehdi, *Orossi, panjereh-hâye rou be nour* (Orossi, fenêtres donnant sur la lumière), éd. Samt, Téhéran, 2004
- Bâbâzâdeh, Sârâ; Goudarzi Soroush, Mohammad Mehdi, *Panjereh orossi, cheshm-e me'mâri-e irâni* (Les fenêtres orossi, les yeux de l'architecture iranienne), conférence nationale de l'architecture, 2012.
- Alipour, Niloufar, *Motâle'eh-ye tarh-e orossi-hâye kâkh-hâye qâdjâriyyeh-ye Tehrân* (Etude des formes d'orossi des palais qâdjârs à Téhéran), 2012.





45

# La verrerie pharmaceutique et le groupe industriel Râzi

Shahâb Vahdati

**Un chef de file dans la fabrication des récipients en verre**

Le groupe industriel Râzi est l'un des principaux fabricants iraniens de récipients en verre à usage pharmaceutique ayant pour objectif de servir à la fois les marchés nationaux et internationaux de médicaments et d'aliments. L'utilisation des technologies de pointe dans la production de verre lui a donné l'avantage de pouvoir fournir sur le marché iranien des produits de qualité supérieure ou égalant celle de ceux importés de l'étranger. Profitant des coûts de production relativement bas, notamment concernant le travail et l'énergie, le groupe Râzi jouit d'un avantage considérable sur le marché international en offrant des produits de qualité à des prix compétitifs. Cette société offre aussi une variété de produits et de services complémentaires à ses clients au travers de sa filiale de Behin Pouyân, capable de créer des moules personnalisés sur commande. Avec 450 salariés employés sur trois sites et deux fours de fusion à sa disposition, la capacité de production du Groupe atteint 170 tonnes par jour. La société dispose également de six bureaux de représentation à l'étranger: en Russie, en Turquie, en Irak, en Jordanie, au Soudan et en Syrie.



▲ *Usines du groupe Râzi*

**Historique du groupe**

Ce groupe a été fondé en 1993 dans le centre de l'Iran. A l'époque, il se destinait à la production de récipients en verre à usage pharmaceutique de type III. Au fil du temps, il a permis à l'Iran de devenir auto-suffisant dans ce domaine, et même d'en exporter. Sa capacité de production est de 50 tonnes par jour, soit 15 000 tonnes par an.

**Les usines de verrerie de Takestân**

Construites au cœur du complexe industriel de la ville de Takestân, ces usines ont été inaugurées en 1998 pour augmenter les capacités de production du groupe. On y fabrique toutes sortes de récipients en verre à usages pharmaceutique et alimentaire tels que des bouteilles et des récipients à large bouche. La capacité de production de cette filiale est de 120 tonnes par jour, soit environ 35 000 tonnes par an. En outre, en 2002, la société filiale Behin Pouyân, chargée de la production de moules industriels pour la fabrication du verre, a été créée. Ces moules sont également mis à la disposition d'autres producteurs. Cette entreprise développe actuellement son marché hors de l'Iran.

**La production du verre**

*Le verre et ses éléments composants*

Les principaux ingrédients du verre produit industriellement sont la silice (ou le dioxyde de



46

silicium), la chaux (l'hydroxyde de calcium) et le calcaire (carbonate de calcium). Suivant la couleur du verre, on utilise jusqu'à 55% de verre recyclé.

*Le procédé de la fusion du verre*

Selon le degré de récupération du verre après recyclage, la matière récupérée (le verre broyé de récupération qui s'appelle également le calcin) est un élément essentiel qui, avec les matières ajoutées, se laisse fondre à la température de 1580° C. Le gaz naturel est la principale source d'énergie nécessaire à ce stade.

*Le moulage des récipients en verre*

Après la fonte, le verre fondu est séparé en des quantités fixes et suivant des canaux spéciaux, dirigé vers des moules primitifs. Après cette étape, cette matière première sera versée dans le moule final. Ayant déjà approximativement la forme du produit fini, les verres seront soufflés pour obtenir leur forme définitive. Toutes ces étapes sont mécanisées.

*Le four de recuit*

A ce stade, le verre moulé encore chaud et incandescent est lentement recuit dans un four spécial où sa température baisse de façon uniforme et graduelle. C'est alors que la surface du verre est recouverte d'un revêtement qui protège le produit contre l'abrasion et augmente sa résistance aux chocs.

*Contrôle qualité*

Sorties du four où elles sont recuites, toutes les bouteilles seront contrôlées visuellement, mécaniquement et électroniquement afin que le moindre défaut soit repéré. Elles seront réexaminées et si des critères et des normes de qualité l'exigent, les produits seront refondus.

L'opération du contrôle de qualité finie, les produits sont emballés automatiquement, avec la stricte observance des mesures d'hygiène, après quoi ils sont stockés dans les entrepôts ou transférés directement vers les terminaux de livraison.

## Les droits de marque

*Les droits de marque du Groupe Râzi*

Tous les produits de cette entreprise de verrerie pharmaceutique ont un emblème rappelant la lettre «R» entourant une bouteille, représenté ci-dessous:



▲ *Logo de l'emblème de l'emballage de récipient en verre de Takestân*

Les produits emballés à Takestân ont un emblème composé de deux lettres «T» (Takestân) et «G» (Glass):



Enfin, cette entreprise a réussi, le 16 décembre 2003, à recevoir le certificat ISO dans la gestion de qualité de ses produits. ■

**Bibliographie:**

- Kargar Râzi, Maryam, *Farhang-e-mavâdd-e avvalieh dar san'at-e shisheh* (Encyclopédie des matières premières dans l'industrie verrière), Téhéran, éditions Helal, 2014.
- Revue trimestrielle *Almâs*, no. 169, Téhéran, 2014.
-Bâgheshâhi, Saïd, *Ravesh-hâye pishrafteh shekl-dehi be shisheh-hâye rangi* (Les méthodes progressives pour donner forme aux verres de couleur), éd. de l'Université de Téhéran, Téhéran, 1999.
- Tooley, Fay, *Handbook of Glass Manufacture*, Ogden Publishing, 1953.

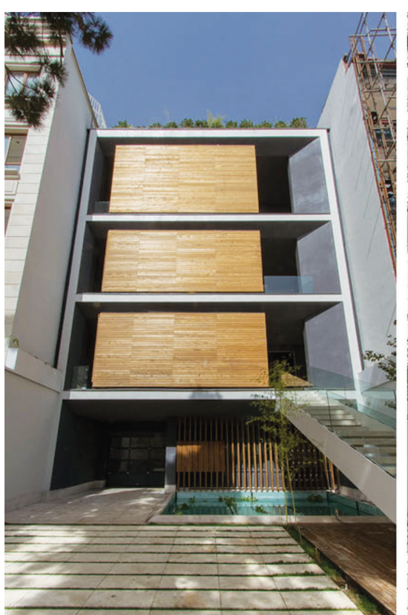
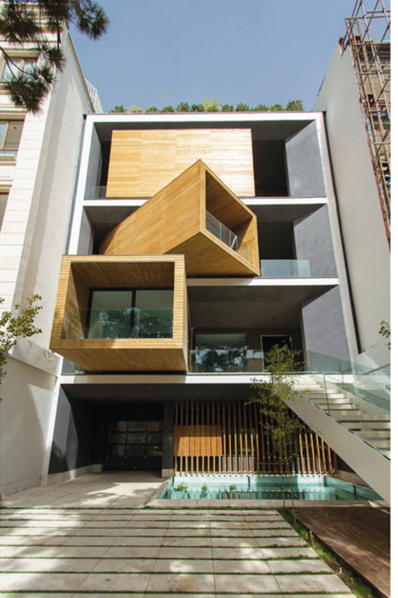
## La maison Sharifi-hâ

# Une maison de demain dans le Téhéran d'aujourd'hui

Babak Ershadi

*«Il semble que nous aurions trouvé l'avenir du logement. Et cet avenir est en Iran où les architectes ont conçu une maison incroyable avec chambres mobiles.»*[1]

Comme les villes d'autres pays du monde, les villes d'Iran sont fières de leur patrimoine architectural. Outre des constructions urbaines dont la valeur est due en grande partie à leur monumentalité, leur historicité ou leurs valeurs culturelles et symboliques, les villes ont encore de quoi à se vanter dans leur mode d'habitat et leur architecture de maisons. Depuis une quarantaine d'années, les villes sont de plus en plus sensibles à cet héritage urbain. Les anciennes maisons de riches et de notables locaux sont systématiquement réparées, restaurées et transformées parfois en musées. Une grande partie de ces maisons n'est d'ailleurs pas très ancienne, et ne remonte qu'à une période assez récente (50-150 ans). En Iran, ces maisons sont appelées par le nom de leurs anciens propriétaires qui étaient souvent gouverneurs, riches et notables de leur temps. Ces constructions, destinées à l'origine à un usage privé, avaient généralement quelques caractéristiques communes: superficie importante, adaptation aux conditions climatiques de la région pendant les différentes saisons, division en deux parties intime


▲ *La façade tournante à 90°*

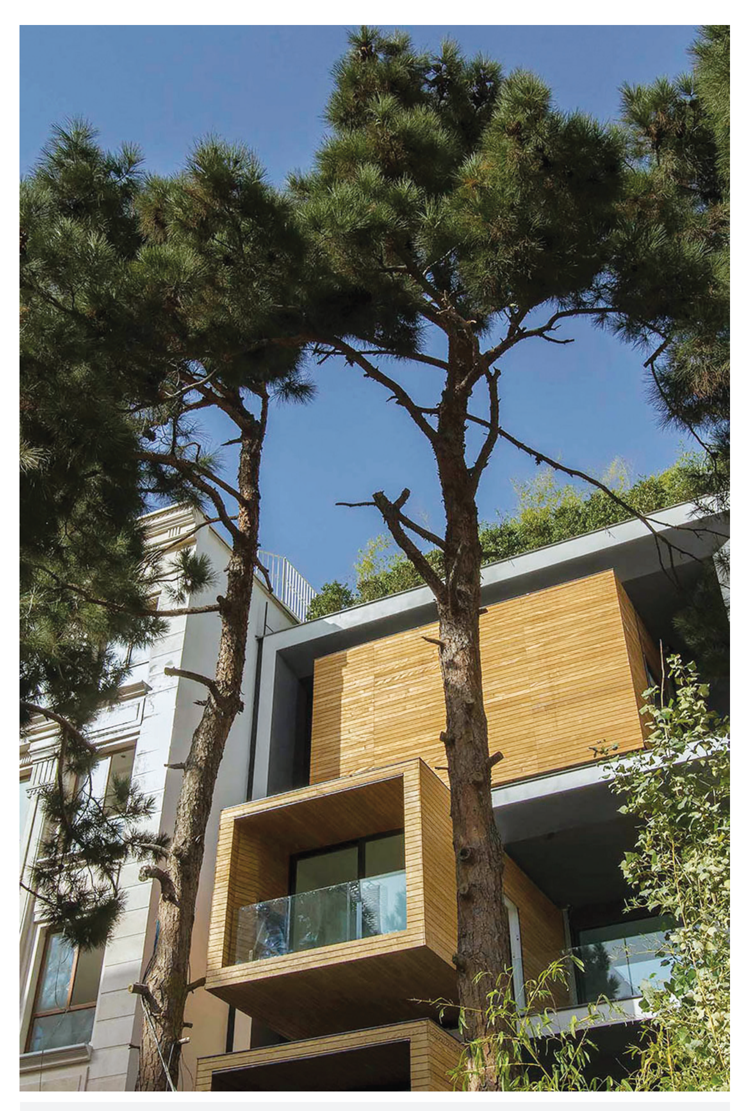
(*andarouni*) et publique (*birouni*), une architecture de qualité supérieure (plans, matériaux, ornements) par rapport aux maisons ordinaires, etc.

En 2013, une maison toute neuve de Téhéran a gagné le prix national de l'architecture de maisons: La maison Sharifi-hâ (Maison des Sharifi) construite de 2010 à 2013 à Darrous, un quartier résidentiel de Téhéran. En 2014, la maison a été sélectionnée aussi par le World Architecture Festival Awards. La maison Sharifi-hâ n'était pas un cas isolé, car deux autres maisons iraniennes étaient également en compétition pour le prix.

La maison Sharifi-hâ, œuvre du jeune architecte téhéranais Alirezâ Taghâboni, réunit en elle presque toutes les caractéristiques que nous avons énumérées ci-dessus pour les anciennes maisons des villes iraniennes. Mais avant tout, elle éblouit par sa modernité, l'originalité de sa construction et son esthétique futuriste.

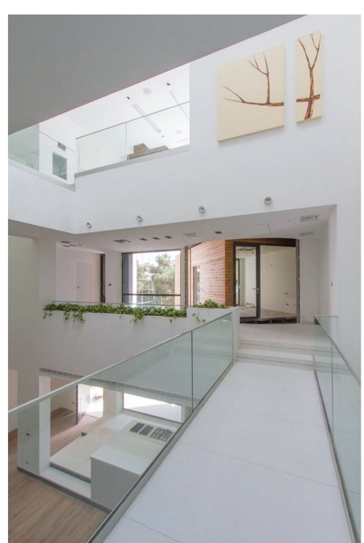
### L'idée du projet

« *Le client, un jeune homme d'affaires, souhaitait avoir une grande maison élégante. L'idée qu'il avait en tête était plutôt un modèle néoclassique. Il nous proposait, par exemple, des colonnes symétriques à l'entrée, des décorations romaines, etc. Nous aussi, nous lui avons proposé nos idées. Notre point de départ étant la flexibilité et l'incertitude. Nous étions surtout à la recherche d'une façade changeante et des espaces mobiles à l'intérieur. Par cette idée de changement et de flexibilité, nous voulions donner au bâtiment la possibilité d'être tantôt extraverti tantôt introverti. Nous pensions que cela correspondrait au climat habituel du nord de Téhéran : modéré en été, froid en hiver. En hiver, la façade modulable peut donner à la maison l'apparence d'un volume fermé et sans balcon, avec des petites fenêtres. En été, la maison se transforme en un volume transparent et ouvert avec de grandes fenêtres et des balcons larges et profonds. A l'intérieur, les pièces qui pivotent de 90° accentuaient l'idée de la flexibilité et d'incertitude, car cela change l'espace et le volume intérieurs de la maison.*» (Alirezâ Taghâboni)[2]



▲ *Les trois pins de l'extérieur incorporés dans l'espace intérieur: quand les chambres «s'ouvrent», les arbres sont plus proches des fenêtres.*






▲ *Changement de l'espace à l'étage aux différents degrés de l'ouverture des chambres.*

La maison Sharifi-hâ, œuvre du jeune architecte téhéranais Alirezâ Taghâboni, réunit en elle presque toutes les caractéristiques que nous avons énumérées ci-dessus pour les anciennes maisons des villes iraniennes. Mais avant tout, elle éblouit par sa modernité, l'originalité de sa construction et son esthétique futuriste.

***

La maison Sharifi-hâ porte le nom de la famille qui l'a fait construire et qui l'habite. En effet, l'architecte et les propriétaires font ainsi l'éloge à une vieille tradition de la plupart des villes iraniennes. La maison Sharifi-hâ (maison des Sharifi) est caractérisée par deux éléments principaux: la flexibilité et l'incertitude, comme dit le jeune architecte du projet, Alirezâ Taghâboni. La mobilité d'une pièce à chaque étage modifie les espaces intérieurs et change la façade extérieure de la maison. En appuyant sur un simple bouton, chacune des trois pièces de la façade (une salle de petit-déjeuner, une chambre d'hôtes et un bureau) peut changer de direction et tourner vers la rue. Cette mobilité n'est pas sans effet sur la «psychologie» du bâtiment qui devient extraverti ou introverti selon la saison. Cette mobilité a une fonction très pratique, car en s'adaptant aux besoins des habitants, le bâtiment peut offrir des scénarios différents. La maison des Sharifi est donc très personnalisable. En outre, il faut rappeler qu'en Iran, beaucoup de maisons traditionnelles avaient un salon d'été et un salon d'hiver. La modernité de la rotation des pièces évoque en quelque sorte cette ancienne tradition de l'habitat.

Le terrain sur lequel est bâtie la maison ressemble à la plupart des blocs urbains. Il est assez étroit mais bien profond. La maison est construite sur sept étages (1 400 m²): deux étages de sous-sol abritent une salle de sport et autres installations de loisirs comme une table de billard, mais aussi une piscine fermée. Au rez-de-chaussée se trouvent des garages et la loge du gardien. Les premier et deuxième étages offrent l'espace de vie familiale avec une cuisine, un salon, des chambres et même un espace pour le piano. Les

deux étages supérieurs abritent les chambres à coucher, les salles de bains, une autre cuisine, et plus d'espaces intimes. En fonction du type d'usage des espaces, la maison change de forme grâce à la mobilité de ses pièces.

Vues de l'extérieur, les trois pièces de la façade ressemblent à des boîtes en bois. Chacune de ces pièces possède sa propre base rotative et peut tourner indépendamment des autres. Le système de rotation des pièces n'est pas une technique très compliquée. En effet, il s'agit de la même technologie qui est utilisée aujourd'hui dans les salles de spectacle pour faire tourner la scène ou dans les expositions d'automobiles, pour faire tourner les voitures sur une plaque tournante. Même quand les trois boîtes sont fermées, les espaces intérieurs ne sont pas privés de la lumière du soleil car au milieu du bâtiment, il y a un espace vide qui laisse la lumière entrer à l'intérieur. Une sorte de pont suspendu permet aux habitants de traverser cet espace vide à chaque étage.

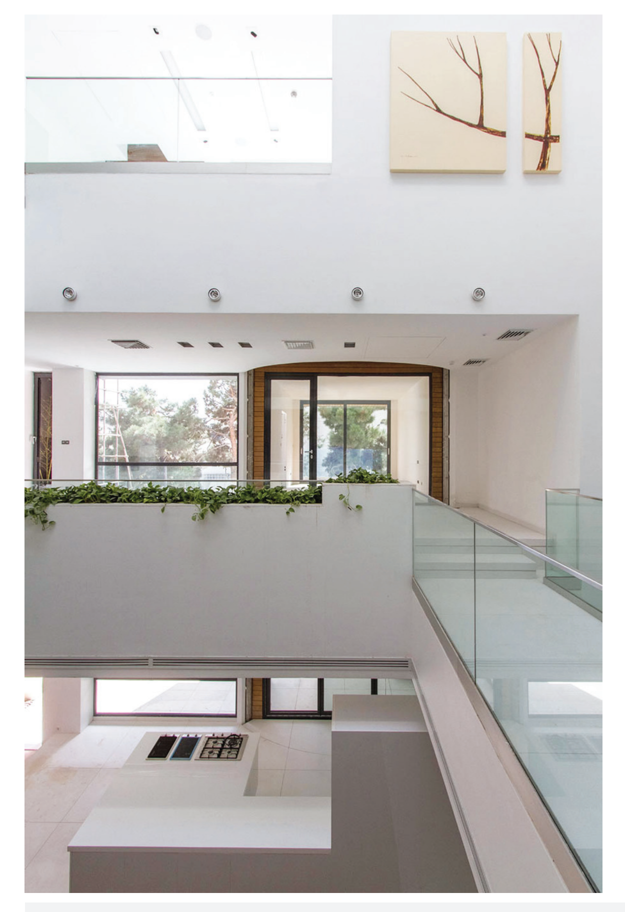


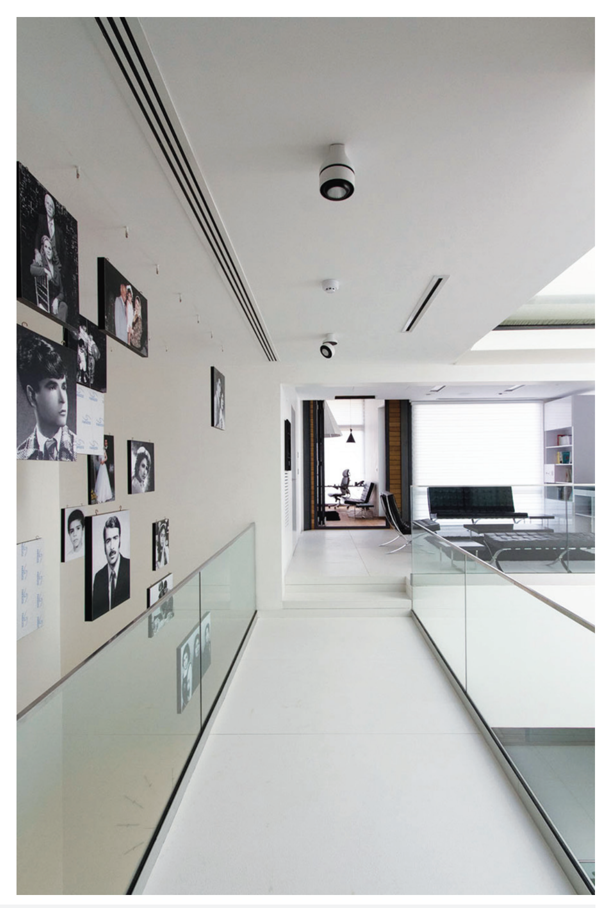
▲ *Alirezâ Taghâboni, architecte*

En Iran, beaucoup de maisons traditionnelles avaient un salon d'été et un salon d'hiver. La modernité de la rotation des pièces évoque en quelque sorte cette ancienne tradition de l'habitat.



▲ *Un espace vide au milieu laisse la lumière du soleil éclairer les étages pendant le jour.*



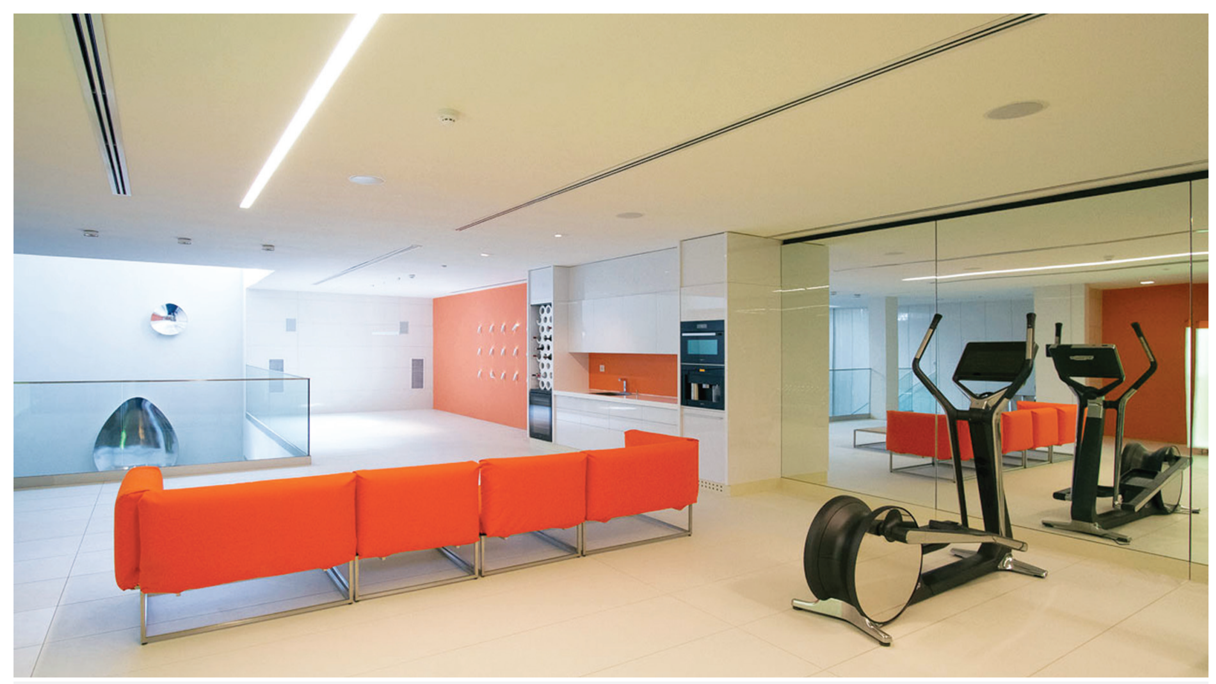


▲ *La maison est entièrement peinte en blanc, ce qui accentue son caractère radieux et moderne.*

### L'architecte

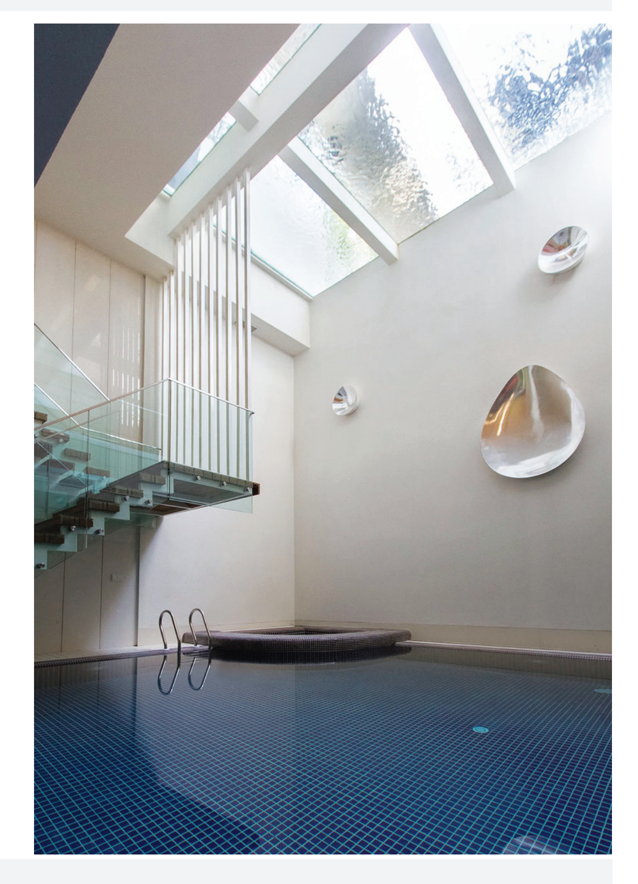
Né en 1977 à Téhéran, Alirezâ Taghâboni a entrepris des études d'architecture à l'Université du Guilân en 1995. Pendant ses études, il a travaillé pour plusieurs sociétés d'ingénieurs-conseils. Quand il a été admis au concours du doctorat à l'Unité des Sciences et de la Recherche (Université Azâd Islamique) en 2002, il avait donc l'expérience de cinq ans d'activités pratiques. Il a obtenu son doctorat en architecture en 2007 à l'âge de 30 ans. En 2010, il a créé à Téhéran son studio de recherche en architecture Nextoffice (Digar, en persan). Nextoffice est un studio indépendant d'innovation et travaille dans plusieurs domaines: architecture, architecture d'intérieur, art (peinture, sculpture, arts conceptuels). Depuis 2002, Taghâboni enseigne l'architecture à l'Université Azâd Islamique (Téhéran) et à l'Université Ferdowsi (Mashhad). Le jeune architecte est lauréat de plusieurs récompenses et prix nationaux et internationaux. Taghâboni est aussi peintre, et il a participé à plusieurs expositions individuelles et collectives. ■

1. Alex Finnis, *We're moving around the block: How Tehran has come up with ultime space-saving feature – Moveable rooms. And it's all at a push of a button*, in: *Daily Mail*, 19 Aug 2014.
2. memarfa.com



▲ *Salle de sport dans l'un des deux étages du sous-sol*







▲ *Les deux niveaux du sous-sol*

# L'exposition au Centre Pompidou: 8 octobre 2014 - 26 janvier 2015 & la fondation Louis Vuitton Paris

Jean-Pierre Brigaudiot

Ici, deux lieux parisiens se font écho: d'une part le Centre Pompidou retrace le parcours de l'architecte Frank Gehry et, d'autre part, la fondation Louis Vuitton est l'une de ses dernières réalisations. L'un explique, expose, commente une démarche longue de plusieurs décennies et l'autre permet d'expérimenter et pratiquer cette architecture singulière.

Dans le numéro 47 de *La Revue de Téhéran*, en octobre 2009, j'avais consacré un article au Musée Guggenheim de Bilbao, réalisé par ce même architecte, Frank Gehry. J'avais apprécié la capacité de ce bâtiment dénué d'orthogonalité et de régularité géométrique à accueillir tant des œuvres classiques, c'est-à-dire, par exemple, des tableaux du début du vingtième siècle, que des installations ou des vidéos, capacité finalement assez peu répandue avec les musées contemporains, lesquels se présentent trop souvent comme des œuvres en elles-mêmes et pour elles-mêmes, au détriment des œuvres exposées. A Bilbao, Gehry a réussi à concilier les caractéristiques du bâtiment, une folie, et les besoins des œuvres en termes d'exposition, ceci au prix d'un certain nombre de concessions à ce qu'est cette architecture, du moins à l'intérieur du bâtiment.

**L'exposition Frank Gehry au Centre Pompidou**

Il s'agit d'une exposition à la muséographie très classique, fondée sur un banal parcours chronologique, celui de Frank Gehry, exposition de l'œuvre d'un architecte, exposition didactique à souhait et bien conçue, prenant appui sur les études architecturales, les simples dessins, les maquettes, la photo et la vidéo. Ainsi peut-on suivre et comprendre l'évolution de cet architecte et ce qui caractérise sa démarche.

Frank Gehry, né en 1929 à Toronto, étudie l'architecture à Los Angeles puis l'urbanisme à Harvard, commence à travailler en agence dès 1957 et ouvre sa propre agence en 1962, en Californie. Peu à peu il va développer et affirmer certaines caractéristiques propres à ce qu'est son travail d'architecte.

Au fil de son histoire et des civilisations, l'architecture, du moins l'architecture des pouvoirs financiers, religieux et politiques affirme volontiers les principes d'ostentation, de symétrie et de stabilité. Lorsqu'il s'agit du travail de Frank Gehry, il n'est pas directement question de ces pouvoirs, même si ce travail n'a pas du tout pour destinataires les classes modestes de nos sociétés, même si la fondation Vuitton, comme le musée Guggenheim de Bilbao ou celui, en cours de construction, d'Abu Dhabi, symbolisent le pouvoir d'argent de mécénats d'Etat ou privés. Bref, Gehry, ce n'est pas Le Corbusier, ce n'est pas la Cité Radieuse, ce ne sont pas les logements sociaux! Les œuvres évoquées dans le parcours de l'exposition apparaissent comme des folies, tant elles semblent défier toute fonctionnalité pour mettre en évidence une inventivité débridée. Et cette inventivité



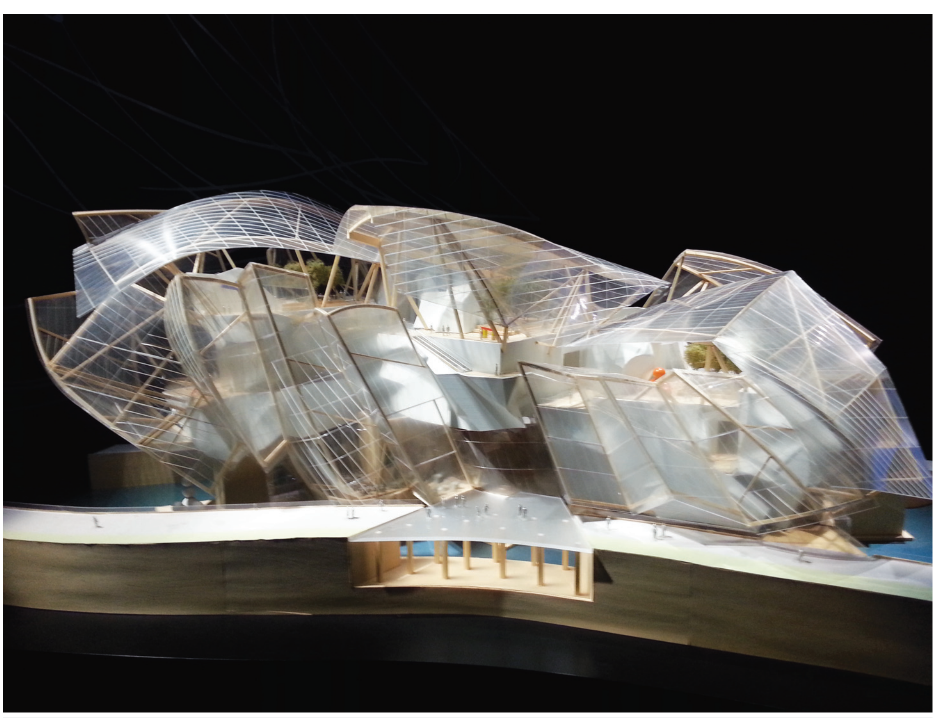
54

constamment renouvelée est au cœur de la création de Frank Gehry, même si l'exposition du Centre Pompidou laisse clairement entendre que l'œuvre est arrivée à son terme; non point que Gehry ne puisse encore créer des œuvres remarquables, mais comme il en va de l'œuvre des artistes les plus notoires, Picasso, Rembrandt, Bill Viola ou d'autres encore, il arrive un temps où l'essentiel a été dit et où l'œuvre encore à venir ne fera guère que décliner le même, ou presque. Ainsi le système formel et conceptuel mis en place par un artiste peut toujours fonctionner et donner lieu à de grandes œuvres, mais il demande tant et tant d'énergie, monopolise tant et tant de systèmes technologiques - dans le cas de Gehry - que le créateur s'enferme ou est enfermé par le poids de la mise en œuvre des projets et finit par tourner en rond. Et puis le temps passe et d'autres œuvres, d'autres artistes, d'autres mouvances émergent et s'imposent.

**Des solutions alternatives**

Il est certain que Gehry est un plasticien doué d'un regard attentif aux choses du monde, les choses ordinaires et celles plus sophistiquées que produisent les industries. C'est en voyant les maquettes et les dessins de cette exposition que l'on découvre la nature de ce regard toujours à l'affut de la qualité intrinsèque d'un simple carton ondulé destiné à l'emballage, d'un grillage à poules, d'une tôle perforée, d'une bâche grossièrement tissée ou d'un filet d'acier tressé qui, en changeant d'échelle, vont

> Les œuvres évoquées dans le parcours de l'exposition apparaissent comme des folies, tant elles semblent défier toute fonctionnalité pour mettre en évidence une inventivité débridée.



▲ *Maquette de la fondation Louis Vuitton exposée au sein de cette même fondation. Photo: J.-P. Brigaudiot*

acquérir une indéniable et soudaine beauté et surprendre. Gehry, dès les années 60, tourne le dos à l'architecture de la reconstruction, celle de l'après Seconde Guerre mondiale et de l'explosion démographique, cette architecture internationale des cités dortoirs, des logements sociaux, des groupes scolaires, des universités, des hôpitaux: architecture où triomphe le béton, l'orthogonalité, l'identique et l'absence de qualité comme d'identité. Ce choix de Gehry le conduit à plutôt réaliser des bâtiments aux dimensions modestes, des maisons individuelles ou des petits/moyens immeubles aux fonctions diverses. Ces dimensions permettent et facilitent la mise en évidence de ces textures, dont Gehry est si friand, et l'expérimentation de formes souvent organiques, issues du monde végétal ou animal. Ainsi la maquette de la Maison Gehry de Santa Monica évoque peut-être davantage l'architecture des bidonvilles ou des favelas qu'une villa californienne: elle apparait comme une sorte de bric à brac où tous les plans sont de guingois et où s'accumulent des matériaux qui ressemblent singulièrement à des matériaux de récupération dont on fait les cabanes de jardin. On peut considérer cette maison comme représentative des

C'est en voyant les maquettes et les dessins de cette exposition que l'on découvre la nature de ce regard toujours à l'affut de la qualité intrinsèque d'un simple carton ondulé destiné à l'emballage, d'un grillage à poules, d'une tôle perforée, d'une bâche grossièrement tissée ou d'un filet d'acier tressé qui, en changeant d'échelle, vont acquérir une indéniable et soudaine beauté et surprendre.



▲ *Frederick R. Weisman Art & Teaching Museum de Minneapolis*



▲ *Dessin de Franck Gehry*

postures de Gehry en matière d'architecture, postures de renoncement à la structure orthogonale, au béton triste, aux symétries et à la centralisation du bâtiment. Ceci au profit d'une architecture vernaculaire, celle que ses habitants modifient au gré de leurs besoins, où différents matériaux alternatifs/détournés cohabitent en un apport texturel et de contraste, sinon d'hétérogénéité, sans cesse réinventé. On pourrait faire un inventaire à la Prévert de ces matériaux employés par Gehry au cours de sa carrière, organiques ou issus de l'industrie. Cette variété des matériaux et des textures choisies par l'architecte engendre une esthétique alternative à l'esthétique dominante en matière d'architecture contemporaine, toujours tributaire de l'esprit néo plasticien du Bauhaus, toujours dépouillée. Le terme qui désigne cette architecture de Gehry est celui d'architecture déconstructionniste; déconstruction d'une certaine logique organisationnelle du bâti au profit d'un parti pris de prolifération non point anarchique des volumes, mais portée par exemple par un mouvement ondulatoire ou de vrille, quelquefois partiellement hélicoïdal: ainsi beaucoup de constructions des plus récentes évoquent les voiles des navires d'antan, gonflées et poussées par le vent, ou bien rappellent les structures en nid d'abeille, celles des filets des pêcheurs, le réseau des toiles des araignées, le corps de poissons avec leurs écailles tuilées, les vagues déchainées... Parmi les formes mises en œuvre, certaines semblent directement issues des productions de l'industrie, comme des ailettes de réacteurs, des tubes coniques, des hélices. Quelquefois les constructions se donnent comme symphoniques, musicales, car leur appréhension évoque le temps musical dans sa mobilité; tel est le cas par exemple avec le Frederick R. Weisman Art & Teaching Museum de Minneapolis. Ainsi Frank Gehry, avec ce regard attentif aux matériaux de la nature végétale et animale ou à ceux de l'industrie, a peu à peu réinventé le vocabulaire plastique de l'architecture tout en la concevant comme fondée sur une prolifération cellulaire. Dans un même temps il associe l'opaque et le



▲ *Beekman Tower, New York*

transparent, l'ouvert et le fermé, fait apparaître ou réapparaître le bois, les tissages et les tressages - quelquefois faits de câbles métalliques. Son œuvre saisie dans sa globalité grâce à cette exposition montre ce délaissement progressif de ce qui relève de la géométrie comme c'est encore le cas avec par exemple le Ray & Maria Center, institut de technologie du Massachussetts (2004), au profit de formes beaucoup plus organiques. Pour simplifier, voire caricaturer, on peut dire que Gehry commence par une déconstruction qui évoque peu ou prou l'esthétique du cubisme analytique (qui a déconstruit les choses représentées), avec par exemple le bâtiment de l'American Center for Arts de Paris (1993) - qui est devenu la Cinémathèque Française -, ou davantage encore avec les bureaux de la Nationale Nederlanden Bank, à Prague (1996). Puis Gehry s'oriente vers la distorsion et le vrillage des formes, avec par exemple la Beekman Tower de New-York (2011), pour enfin arriver à ces nefs ondulantes et comme mouvantes dont fait partie la Fondation Louis Vuitton inaugurée il y a quelques mois.

**Le dessin comme liberté de penser (l'architecture)**

Chez Frank Gehry, le dessin est au cœur de l'œuvre, il est le moyen de penser celle-ci comme un organisme vivant et évolutif, il est une pensée à part entière au-delà ou en deçà des mots, car langage lui-même, langage prospectif, il annonce de possibles percées dans l'inouï, lequel permet de subvertir les contraintes de la matérialité, celle qui tant pèse en architecture, lorsqu'elle n'est pas assez créative. Ecriture d'une langue qui appartient au seul Franck Gehry, le dessin est rapide, le trait est affirmé et le plus souvent de qualité égale, il formule l'hypothèse, ce qui est à venir, une pensée délestée du poids du réel, celui qu'il va falloir mettre en œuvre lors de la construction, la nature pesante, la solidité ou la fragilité des matériaux. Et ici la mise en œuvre est très complexe avec cette rencontre, lutte et harmonie entre matériaux déjà-là, disponibles dans l'industrie et les formes, dimensions et contraintes imaginées par l'architecte.

**La maquette**

L'exposition du Centre Pompidou présente de nombreuses maquettes qui,

comme toutes les maquettes, sont les promesses d'un advenir, une vision globale et icarienne que jamais le visiteur du bâtiment terminé ne pourra plus connaître, lorsqu'il sera retombé, en tant que visiteur, à sa propre échelle réelle, lilliputienne et naturelle. Ici, les maquettes se présentent comme des œuvres, et ne serait-ce leur fonctionnalité, c'est-à-dire l'annonce d'un au-delà, ce sont de véritables sculptures, pièces uniques que l'on peut d'ailleurs aisément percevoir comme telles - et tel est le cas lorsque le bâtiment qu'elles figurent et préfigurent n'a pas été réalisé. Cela évoque peu ou prou une certaine sculpture, telle qu'elle s'est pratiquée à partir du constructivisme, notamment russe, au début du vingtième siècle, lorsque des artistes comme Nicolas Pevsner voulaient faire table rase du passé, ou bien encore la sculpture née dans la pensée et la mouvance du Bauhaus, lorsque des artistes mettaient en œuvre des matériaux nouveaux et alternatifs à ceux de la sculpture classique.

**Au-delà du dessin et de la maquette, le bâtir**

Ecrire-dessiner-penser l'architecture en toute liberté, créer des maquettes qui sont des sculptures, c'est-à-dire des objets d'art uniques, permet à Frank Gehry de renouveler l'architecture. Ce renouvellement, cette dimension inventive passent, on le comprend bien, par une prospection très indifférente aux contraintes à venir lors de la construction des bâtiments. Par exemple, les ondulations et enchevêtrements propres au Frederik R. Weisman, Art & Teaching Museum de Minneapolis sont pensés-conçus sur la base de matériaux employés par Frank Gehry pour les maquettes: simple papier froissé, carton, ou tôle d'aluminium légère; matériaux malléables à petite échelle qu'il va néanmoins falloir transposer, interpréter en matériaux «réels» lors de la construction. Ainsi, l'exposition le montre fort bien, la complexité structurelle, formelle et l'emploi de matériaux détournés de leur fonction initiale crée une situation fort complexe à gérer lorsqu'il s'agit de passer du projet à la construction. Car il ne s'agit pas, en ce cas, de monter le bâti comme il se fait d'une «simple» construction orthogonale, mais de faire advenir en l'espace tridimensionnel des formes irréductibles à quelques schémas simples et répétitifs, ici il s'agit de formes



▲ *Nationale Nederlanden Bank, Prague*

dissymétriques où l'emboitement des éléments de la construction doit être préalablement et parfaitement programmé afin que les maîtres d'œuvre des chantiers puissent conduire à terme ce dernier, en prenant en considération le poids, les formes singulières et les caractéristiques des matériaux, là où il y a, dans la maquette, négation même de la pesanteur.

Chez Frank Gehry, le dessin est au cœur de l'œuvre, il est le moyen de penser celle-ci comme un organisme vivant et évolutif, il est une pensée à part entière au-delà ou en deçà des mots, car langage lui-même, langage prospectif, il annonce de possibles percées dans l'inouï, lequel permet de subvertir les contraintes de la matérialité, celle qui tant pèse en architecture, lorsqu'elle n'est pas assez créative.

Pour ce faire, Gehry va devoir faire appel aux technologies numériques les plus performantes en matière de trois dimensions, il va devoir créer un bureau d'études numériques avancées avec des logiciels spécifiques, un peu comme cela est nécessaire en aéronautique. Autrement dit, avec Frank Gehry, il ne s'agit nullement de rationaliser une production architecturale en série mais de créer la faisabilité de chaque bâtiment, lui-même unique, comme l'est un tableau, comme l'est une sculpture. Dès lors, l'œuvre de Géhry est-elle à contrecourant d'une architecture industrialisée correspondant peu ou prou aux besoins d'une humanité croissant indéfiniment et soudainement en nombre? D'une certaine manière oui, elle est à contrecourant, par l'unicité et le coût exorbitant de constructions qui, en tant que folies, sont uniques et donc inaccessibles au commun.

Quelques repères:

La maison Gehry de Santa Monica, Californie, de 1977/1994

A Paris, le bâtiment de l'American Center for Arts, datant de 1993 (devenu la Cinémathèque Française).

A Bilbao, le musée Guggenheim, de 1997.

A Hanovre, Allemagne, la Gehry Tower, de 2001.

A Francfort, Allemagne, la DZ Bank, de 2001.

L'hôtel Marquès de Riscal, à Elciego, Espagne, de 2006.

Le musée d'art d'Abu Dabi, en cours de construction.

**La fondation Louis Vuitton, à Paris**

Il s'agit d'une fondation de mécénat d'entreprise, l'entreprise étant LVMH, spécialisée dans la mode, la maroquinerie et bien d'autres produits de luxe qu'acquièrent fébrilement les classes aisées de différents et nombreux pays du monde, autant d'objets signes d'un paraître qui tend à occulter l'être.

**Monumental et constitué d'espaces uniques**

La découverte du bâtiment, à la limite de Paris et dans le Bois de Boulogne éclaire tout autrement l'œuvre de cet architecte que ne le fait l'exposition du Centre Pompidou. Quelles que soient la singularité et la rupture architecturales, ici évidentes, le dialogue avec le bâtiment, cette fois pratiqué par le visiteur, l'approche et le ressenti sont totalement différents de ceux que l'on a connus au cours de la visite de l'exposition du Centre Pompidou. Là-bas on avait affaire à des maquettes, à des dessins, à des projets, à des photos ou des vidéos offrant une vision englobante, une position psychologiquement rassurante car dominante. Ici, dès l'approche, le bâtiment en impose, il n'est pas l'une de ces petites



▲ *La fondation Louis Vuitton*

folies qui autrefois siégeaient dans les parcs et jardins, mais un grand bâtiment et le rapport entre ce dernier et le visiteur est un rapport d'écrasement, ce n'est plus le visiteur qui a une vision icarienne, c'est le bâtiment qui englobe, avale le visiteur. L'échelle choisie par Gehry est monumentale, tant pour l'ensemble tel qu'il est appréhendable de l'extérieur, que pour la déambulation intérieure ou les circulations, les salles, les échappées offertes au regard sont disproportionnées par rapport à l'échelle humaine. Toujours de l'extérieur comme de l'intérieur, il y a ce phénomène d'impossibilité d'appréhension et de compréhension globale du lieu qui n'est tout simplement pas pensable ni représentable comme le sont les bâtiments auxquels l'architecture nous a habitués, car bâtiments orthogonaux et le plus souvent symétriques, pour lesquels il est relativement aisé, en activant une pensée hypothético-déductive, d'imaginer ce que sont les parties cachées au regard, intérieures comme extérieures. Plus que percevoir l'exploit technique qui désormais fait partie du paysage architectural mondial, le sentiment d'incapacité d'appréhension globale se confirme au cours de la visite qui offre de nombreuses ouvertures et échappées

> Avec Frank Gehry, il ne s'agit nullement de rationaliser une production architecturale en série mais de créer la faisabilité de chaque bâtiment, lui-même unique, comme l'est un tableau, comme l'est une sculpture.

au regard, vers le haut comme vers le bas, à droite comme à gauche, jusqu'à ce qu'on en perde le nord! Chaque partie du bâtiment, outre qu'elle est difficilement appréhendable, car rien n'est orthogonal, est différente de toutes les autres, et plus encore lorsqu'elle ressemble à d'autres parties! Aussi la tentation à laquelle, certainement, beaucoup de visiteurs succombent, est de préalablement se consacrer à la visite du lieu et de ses cinq



61



▲ *Maison Gehry de Santa Monica*

niveaux. Ainsi l'on passe d'une salle d'exposition à un escalier, puis à une terrasse qui semble circonscrire le bâtiment mais s'interrompt et offre des points de vue sur les alentours ou sur la structure même du lieu, faite de métal, de bois et de dalles blanches. Les plongées du regard, comme les contreplongées, sont vertigineuses et suivent le spiralé ou les courbes de ces structures. Séduisant bâtiment, - trop séduisant ? -, dont on saisit à la fois la singularité architecturale et cette unicité, cette i-reproductibilité choisie par Gehry. Cependant, après la visite du lieu se posent un certain nombre de questions, d'abord sur sa nature muséale, sur la place qu'il concède à l'art, puis sur ces sommes colossales investies dans sa construction. Ensuite la comparaison se fait avec d'autres lieux bâtis au cours des dernières décennies, en tant que musées ou aéroports, banques, sièges d'entreprises, gares. Le rapprochement se fait avec le MOMA de New York restructuré, avec Pompidou-Metz, avec, évidemment le Guggenheim de Bilbao. Et la question se pose de la fonctionnalité et spécificité muséale de cette Fondation Louis Vuitton, ou de ses autres usages possibles.

**La lutte de l'architecture et des œuvres d'art contemporain**

Plus qu'au Guggenheim de Bilbao, l'architecture se suffit à elle-même en tant qu'œuvre d'art. C'est sans doute pourquoi ce lieu muséal recèle, présente, expose aussi peu d'œuvres et ne semble pas destiné à en exposer davantage. Ici, comme lorsqu'on visite une cathédrale gothique, l'œuvre est avant tout le bâtiment, et le reste, les tableaux, les chapiteaux sculptés, les figures des anges ou des saints ne sont que secondaires, accessoires et ornementaux. La visite, en termes d'art contemporain et moderne est décevante, œuvres conventionnelles et déjà vues, œuvres du catalogue internet de celles qui ont acquis un statut international et des valeurs inimaginables. Œuvres qui ne suscitent ni émotion ni intimité, choisies comme pour meubler le vide des vastes espaces intérieurs, œuvres malmenées comme cette installation lumineuse et monumentale de Olafur Eliasson dont le reflet dans les plans d'eau fait partie, comme il fait bien souvent partie de l'architecture conçue par Frank Gehry. Mais ici les bassins sont à sec, donc point de reflet, œuvre amputée. Dans l'auditorium, une série de peintures d'Ellsworth Kelly, «Color Panels», monochromes faisant suite à la série «Spectrum», démarrée en 1953, nous renvoie à la pensée plastique du Bauhaus. Travail pictural dénué de dimension émotive, …du décoratif? Au sous-sol, un long parcours permet de cheminer à tâtons dans une installation luminocinétique de Olafur Eliasson, riche en effets d'optique qui rappellent les pratiques de l'art cinétique tout en se laissant appréhender comme un cabinet de curiosités également optiques. Ces deux œuvres de Kelly et Eliasson donnent le ton quant au parti pris de cette fondation

en matière d'art. Les espaces d'exposition des étages montrent également des œuvres essentiellement monumentales, celles de Sigmar Polke, de très grandes tailles, 300x500cm, des peintures de résines sur soie. Plus loin on rencontre la figure d'un personnage géant enfoncé dans la boue, c'est «Man in Matsch» de Thomas Schütte. Au détour d'un passage entre deux espaces, sur un palier, une vidéo de Nam June Paik, de 1976/1978, filme et retransmet en direct une petite sculpture, «Le Penseur de Rodin», un exemplaire du Penseur de Rodin. Une salle est consacrée au travail pictural sur photos et à des travaux tournant autour de ce médium, de Tadica Dean. Un espace est entièrement consacré au bâtiment lui-même, avec un ensemble de maquettes, d'études et de vidéos, dimension didactique et coup d'œil sur le travail de conception de Frank Gehry. Exposition de maquettes qui confirme qu'ici, c'est l'architecture qui importe avant l'art contemporain.

Avec cette fondation Vuitton, le bilan de la rencontre avec les œuvres d'art contemporain est maigre, reste l'exploit technique et architectural, la beauté indéniable du bâtiment et cette présence ambiante du luxe, de l'argent et de la vanité… et peut-être également l'envie d'aller au Louvre voir un Vermeer de Delft dans ses modestes dimensions et son infinie sensibilité, œuvre qui se place au-delà de toute valeur marchande. ■

> Les plongées du regard, comme les contreplongées, sont vertigineuses et suivent le spiralé ou les courbes de ces structures. Séduisant bâtiment, - trop séduisant ? -, dont on saisit à la fois la singularité architecturale et cette unicité, cette i-reproductibilité choisie par Gehry.



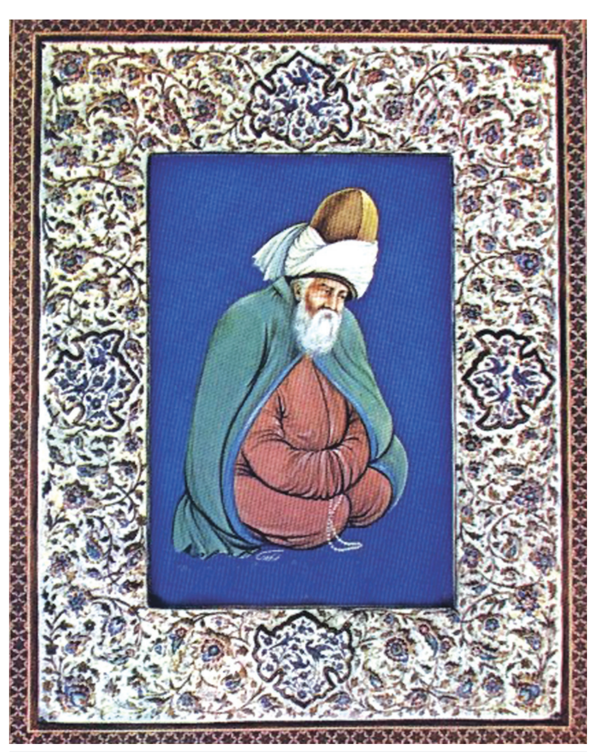
▲ Color panels *d'Ellsworth Kelly, fondation Louis Vuitton*

# Aperçu sur la thématique du fatalisme et de la liberté dans la poésie de Mowlânâ

Hamideh Haghighatmanesh

L'être humain est-il libre de prendre en main son propre destin, ou est-il contraint d'accepter un sort déjà fixé? Dans quelle mesure a-t-il le droit d'intervenir dans sa destinée? Si l'on considère Dieu comme Tout Puissant, quel pourra être le rôle propre de l'homme dans sa vie? Si l'homme n'est pas contraint par son Créateur, pourquoi les circonstances l'empêchent-elles parfois de réaliser ce qu'il a décidé? Quel est le statut de la fatalité?

Ces questions complexes ont fait depuis longtemps l'objet de discussions philosophiques et savantes, certains défendant une position déterministe et rejetant toute indépendance de la volonté humaine, d'autres considérant l'homme comme un être doté de libre arbitre absolu et pouvant agir sur la base de sa propre volonté. Entre ces deux positions, il existe aussi le spectre de celles qui reconnaissent la liberté de l'homme à choisir mais soutiennent que cette liberté est relative, car le pouvoir absolu ne peut être attribué qu'à Dieu seul. Cette idée, qui se conforme à la pensée chiite à ce sujet, est aussi celle de nombreux savants et mystiques, dont celle du poète iranien, Mowlânâ Djalâleddin Roumi. Faisant allusion aux versets coraniques, ce dernier consacre bon nombre de ses vers à expliciter cet entre-deux, entre liberté et déterminisme. Adoptant une approche modérée, il explique avec précision le rapport entre l'autorité de Dieu et la liberté de l'être humain. Refusant à la fois le fatalisme et la toute-puissance humaine, il attribue à l'homme le droit de choisir sa voie et de la parcourir selon sa propre volonté, tout en soulignant que c'est néanmoins le pouvoir de Dieu qui domine ultimement la volonté de l'homme.



▲ *Mowlânâ Djalâleddin Roumi*

Dans le cinquième Livre du *Masnavi*, Mowlânâ raconte l'histoire d'un déterministe qui change d'avis sous l'effet d'un coup de massue. Il s'agit d'un cambrioleur qui entre dans un jardin pour voler des fruits. Il monte à un arbre et commence à cueillir les fruits qu'il mange. Le jardinier arrive et voyant le voleur, lui dit: «Tu n'as pas de honte de voler en présence du Dieu Omniprésent?». Le voleur fataliste lui répond: «Les fruits et nos mains sont à Dieu. Nous n'avons pas de volonté; c'est Dieu qui décide et fait ce qu'Il veut.» En réaction à ces paroles, le jardinier l'arrête et l'attache à l'arbre, puis le bat violemment. Le voleur crie: «Tu n'as pas de honte de battre en présence de Dieu l'une de Ses créatures?» Le jardinier répond alors: «La massue et les mains, tout cela est à Dieu. Nous sommes obligés de faire ce qu'Il veut.» Le voleur se repent alors, reconnaissant l'existence de la liberté humaine.

*Je me suis repenti, ô noble, de l'idée de fatalité*
*Est donc volonté, volonté, volonté.*

Dans les Livres I, V et VI du *Masnavi*, le poète aborde en détail ou brièvement ce sujet, en invoquant plusieurs raisons afin de prouver l'existence du libre arbitre chez l'homme. La première raison est la conscience humaine et le fait que l'homme ressent intimement l'existence d'une volonté lui appartenant dans son for intérieur.

*A nous la volonté dans ce monde précaire,*
*Tu n'en peux nier le sentiment clair.*

Une autre raison est l'hésitation qui paralyse parfois l'homme. Si l'humain n'avait pas un certain pouvoir de décision et de liberté, l'hésitation n'aurait pas de sens.

*Nous hésitons entre deux actions*
*Cette hésitation n'est pas sans options*
***
*Comment puis-je hésiter dans mon cœur*
*Entre l'envol ou le plongeon?*

Une autre raison encore qui prouve l'existence d'une volonté chez l'homme est l'existence de concepts comme l'ordre, l'interdiction, la promesse, la récompense et le châtiment; ces notions ne pouvant être appliquées à un être contraint et dépourvu de liberté.

*Tout le Coran est promesse, défense et ordre*
*Qui a-t-on jamais vu commander au marbre?*

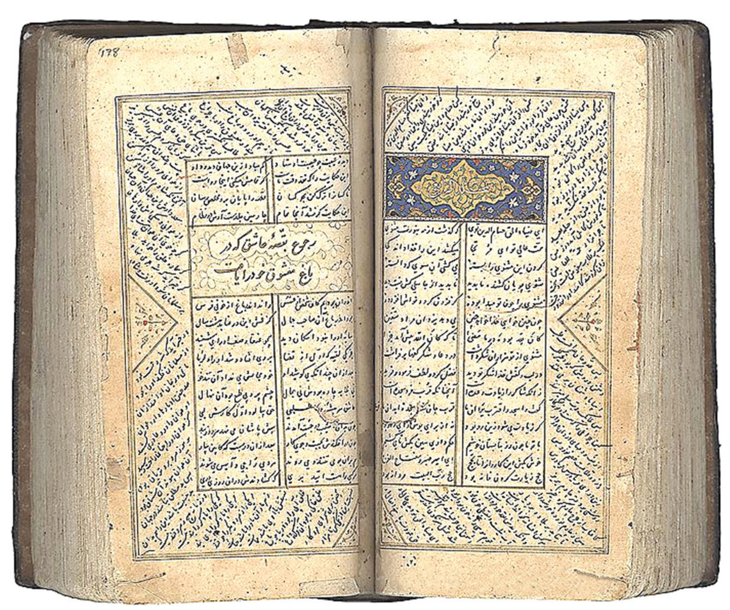
Le remord et la honte font également parties des sentiments qui confirment l'existence de cette faculté humaine.

*Si n'existait la volonté*
*Que seraient la honte et le regret?*

Un autre point abordé dans les poèmes de Mowlânâ est que selon lui, la volonté de l'homme est en soi le résultat de la volonté divine. Autrement dit, Dieu a octroyé ce don (la volonté) à l'homme et c'est donc ultimement le pouvoir divin qui en est à la source, d'où la notion de destinée divine (*taghdir-e elâhi*), ultimement placée au-dessus de l'option humaine.

Les poèmes de Mowlânâ, qui s'inspirent et s'enrichissent du Coran et des hadiths, expriment subtilement cette pensée.[1] Mowlânâ est un défenseur de l'idée du pouvoir absolu de Dieu, dominant toute chose et dont rien ne peut être le rival. La volonté indéniable de l'homme se soumet donc à la force divine. L'homme se doit d'être humble devant le pouvoir de son Créateur, car il lui est impossible de fuir Son gouvernement. En fait, l'ego de l'homme, né de sa liberté, ne doit pas le mener à se prendre pour un être tout-puissant et ignorer la domination du pouvoir absolu et du décret divin. Car selon la pensée chiite reprise par Mowlânâ, l'homme ne peut que se réfugier dans la miséricorde de Dieu, seul le Créateur pouvant protéger l'homme

> Faisant allusion aux versets coraniques, Mowlânâ consacre bon nombre de ses vers à expliciter cet entre-deux, entre liberté et déterminisme. Adoptant une approche modérée, il explique avec précision le rapport entre l'autorité de Dieu et la liberté de l'être humain.



▲ *Manuscrit ancien du* Masnavi *de Mowlânâ, Iran, 1479*

des conséquences parfois néfastes de ses choix.

*Si ce qui change la condition des habitants du monde n'est pas le sort*
*Pourquoi leur condition est avec eux en désaccord?*
*Le temps esquisse mille dessins et parmi eux, pas même un*
*N'est semblable à ce qui est dans le miroir de notre dessein*

Ce qui est certain, c'est que l'existence d'une destinée divine n'est pas incompatible avec la volonté humaine. Au lieu de les ignorer ou de refuser leur caractère réel, l'homme se doit de découvrir les rapports subtils qu'elles entretiennent ensemble afin de pouvoir découvrir le rôle qui lui échoit dans cet univers. La meilleure solution apparaît donc être celle consistant à reconnaître sa liberté relative ainsi que ses limites, en acceptant en même temps l'existence d'une force divine située au-delà du pouvoir humain et qui le maîtrise. Sur cette base, la croyance de l'homme en l'ascendance du pouvoir divin ne doit pas l'empêcher de déployer tous ses efforts pour réaliser ses projets de vie. En résumé, la liberté de l'homme ne signifie pas que tout se passera nécessairement selon sa volonté, tandis que la reconnaissance de la destinée divine ne doit pas être source de découragement ni d'absence d'effort dans l'attente d'un destin fixé d'avance.

*Mais le destin est juste, de même que l'effort de l'homme*

L'ensemble des événements du monde est fondé sur des rapports de cause à effet. Tout se réalise selon une chaîne de causes, mais la cause finale demeure l'autorité de Dieu. Les causes apparentes, que l'on qualifie de "naturelles", sont soumises à des causes divines et invisibles. L'une des raisons de l'existence des miracles est d'ailleurs d'attirer l'attention des créatures sur le fait qu'au-delà du monde perceptible existe un monde occulte, invisible et spirituel, influençant l'ensemble des choses sensibles. Mais encore une fois, rien de tout cela ne vient remettre en cause la volonté et l'effort humains qui peuvent surmonter tous les obstacles. C'est aussi dans ce sens que la mission des prophètes est d'inviter l'homme à suivre la voie de Dieu, ce qui implique pour condition de l'homme la liberté de choisir ou non ce chemin.

*L'ombre de la Vérité plane au-dessus de la créature*
*Celui qui cherche, enfin trouve*
*Si tu frappes à une porte, dit le prophète,*
*En sortira toujours quelqu'un*

Mais après tout, selon Mowlânâ, c'est la faveur de Dieu qui valorise les efforts de l'homme, car c'est grâce à elle que l'homme peut atteindre son but. La

première est inébranlable, tandis que les seconds peuvent être entachés d'illusions, de doutes et d'erreurs.

*La bonté divine est meilleure que des centaines d'efforts*
*L'effort en danger face à des centaines de torts*

Se plaignant de la volonté qui mène l'homme à la dérive et au doute, Mowlânâ sollicite la protection de Dieu contre les conséquences éventuellement néfastes de cette liberté. Il demande à Dieu de le sauver et de le diriger vers le monde de l'Amour divin car selon lui, seul cet Amour est susceptible de mettre un terme au débat sur la prédestination et le libre arbitre.

*O Dieu Généreux et Tolérant*
*Protège-moi de ce choix menant à la dérive!*
***
*Bien que Tu sois le But de ce chemin dérivé*
*Sa bifurcation cause peine et difficulté*
***
*L'Amour seul coupe tout débat et parleur*
*C'est Lui le seul secoureur*

Mowlânâ, qui cherche de tout son être à s'enivrer de l'Amour divin, encourage le genre humain à partir en quête pour atteindre l'exaltation.

*Essaie de trouver le vin de la coupe de la Vérité!*
*C'est à ce moment que tu seras sans volonté*
*La volonté sera désormais ce vin*
*Tu seras ivre et excusé sans fin*

Selon Mowlânâ, le remède aux problèmes humains et la voie de la félicité éternelle réside exclusivement dans l'Amour (*'eshgh*) divin et le fait de se noyer ou s'éteindre (*fanâ'*) dans son infinité. Mais comment atteindre cet Amour véritable? L'amour terrestre étant le reflet de l'Amour divin, le premier peut devenir l'échelle permettant d'atteindre le second. Et même lorsqu'un homme s'éprend d'un autre être, il s'éprend en réalité de la splendeur de l'éternelle beauté divine reflétée par la beauté apparente des créatures. L'Amour divin se cache derrière le masque de l'amour terrestre, même si l'amoureux n'en a pas conscience. Toute beauté constitue en réalité une manifestation de la Beauté éternelle se révélant au travers des apparences visibles; Beauté de l'Aimé Eternel.

*Du visage, si tu t'es épris*
*Pourquoi l'as-tu délaissé dès qu'il s'éteignit*
*Le visage demeure le même, pourquoi donc ce retrait?*
*Ô amant, cherche ton vrai Bien-Aimé!*
*Le rayon du soleil brillant sur le mur*
*Est un éclat emprunté que trouva ce mur*

Il appartient à l'ensemble des créatures de trouver et de connaître leur véritable Aimé; l'amour à l'égard de tout être devant ultimement mener l'homme à l'Amour du Créateur de cet être. L'homme tombe amoureux de la Beauté divine se reflétant dans le miroir de la créature; sentiment qui demeure, même si l'homme est loin de l'être qu'il aime - car c'est cet Amour qui compte, indépendamment de toute apparence et de toute distance, Amour ressenti par l'Ame que Dieu a insufflé dans le corps humain et qui mène à Lui. Comme l'exprime Mowlânâ dans le troisième livre du *Masnavi*, c'est ce même Amour qui lie toutes les créatures de cet univers l'une à l'autre, et forme des couples qui assurent la perpétuation de la vie selon un dessein divin:

*La Sagesse de Dieu quant au sort*
*Fit de nous amoureux l'un de l'autre*
*Tous les êtres formant une paire*
*Chacun est amoureux de son partenaire*

Par conséquent, cet univers est fondé sur ce flux d'Amour invisible dans l'âme de chaque être, de chaque molécule. En ce qu'il fait partie de cet univers, l'homme ne peut parcourir le chemin de sa vie qu'avec l'Amour; cet Amour existant au fond de son cœur, de son âme; le sens unique de son existence… ■

---

1. A titre d'exemple, sourate 19, verset 35; sourate 13, verset 11; sourate 10, verset 107, etc.

**Source:**
- Homâ'i, Djalâleddin, *Mowlavi-Nâmeh* (tome I, II), Ed. Mo'asseseh-ye Nashr-e Homâ, Téhéran, 1997.



# Les grands traducteurs iraniens de langues française et anglaise au XXe siècle: Ahmad Arâm

Saïdeh Bogheiri

Ahmad Arâm est l'auteur et le traducteur de plus de 200 ouvrages français en persan, ce qui fait de lui un des importants traducteurs du français en Iran. Né en 1903 dans un vieux quartier de Téhéran situé au cœur du bazar, il est le fils de Hâdj Gholâm-Hossein Châlforoush, marchand croyant et révolutionnaire constitutionnaliste actif, attentif aux idées nouvelles en matière de pédagogie. Il décide donc d'envoyer Ahmad alternativement dans une école traditionnelle coranique, la *maktabkhâneh*, et une école moderne fondée sur le modèle des écoles européennes aux enseignants européens ou revenus d'Europe. Ainsi, Ahmad commence très tôt son apprentissage des langues: l'arabe à l'école coranique et le français, l'anglais et l'allemand à l'école moderne. C'est au collège Dar-ol-Fonoun qu'il apprend le français, obligatoire, puis l'anglais, par intérêt pour les langues étrangères.

Les événements de l'époque lui donnent bientôt l'occasion de mettre en pratique ce qu'il s'est consacré à apprendre: l'expulsion des Français d'Iran à la suite de la parution d'un article offensif envers Rezâ Shâh dans un quotidien français laisse son lycée sans professeur pour enseigner les manuels en français ou en anglais, tandis que le personnel iranien ne connaît pas assez ces deux langues pour pouvoir les traduire. Plusieurs professeurs du lycée iranien se portent alors volontaires pour assurer la traduction de ces ouvrages. Ahmad est l'un d'eux et traduit des manuels de mathématiques, de géométrie, d'astronomie, de physique et de chimie. Ce sont les premières traductions d'une carrière féconde qui fera de lui l'un des premiers traducteurs mais aussi auteur de manuels scolaires en Iran, puisqu'il s'intéressera désormais à l'élaboration de manuels scolaires indépendants, en persan et adaptés à un système iranien d'éducation moderne alors à peine formé.

Une fois son bac obtenu, il entame des études de médecine et de droit, qu'il abandonne à mi-chemin pour se consacrer à la pédagogie. Car à la même époque, le manque de manuels scolaires iraniens se fait sentir et le pousse, avec des amis, à se lancer dans la rédaction de manuels iraniens. Parallèlement, il se lance également dans sa carrière de traducteur «académique» de livres qu'il juge utiles. La qualité de son travail est due à sa grande maîtrise de sa langue maternelle et du français, dont il perçoit les moindres nuances sémantiques, et sa bonne connaissance des méthodes de traduction. Son style est fluide et clair, et il invente aussi au besoin des néologismes persans. En outre, on remarque dans ses traductions mais aussi dans ses travaux de correction de textes anciens une volonté d'entrer en contact avec l'œuvre qu'il traduit et de s'en inspirer dans son propre style. Ainsi, sa correction de l'ouvrage *Kimiâ-ye Sa'âdat* de Ghazzâli influence admirablement sa prose, exemplaire dans ce texte, mais aussi ses écrits de l'époque, teintés de mystique, comme le met en évidence le travail de Gholâm Hossein Youssefi. Aujourd'hui encore, les études réalisées sur ses traductions attestent de la fiabilité et de la précision de son travail.

La fondation de l'Ecole polytechnique Dâr-ol-Fonoun en Iran a été l'une des composantes fondamentales des premières tentatives de modernisation du pays. Cette institution, de par ses méthodes novatrices en matière d'éducation, a remarquablement contribué à l'introduction de nouvelles disciplines modernes en Iran. On peut en outre considérer la traduction - et des personnalités comme Arâm - comme un élément central de ce processus ayant facilité la diffusion de ces connaissances.

Outre son talent de traducteur, Arâm est également considéré comme un homme de lettres, l'un de ceux que le poète et journaliste contemporain Habib Yaghmâi nomme «les ponts austères reliant les lettres au savoir de leur temps». Doté d'un esprit critique, Arâm se remettait sans cesse en question, tout en restant toujours fidèle à ses croyances mystiques. Il était également membre permanent de l'Académie de la Langue et des Lettres persanes et collaborateur de l'Encyclopédie dirigée par Gholâm-Hossein Mosâheb. Modeste, il a toujours travaillé dans la discrétion, sans chercher à valoriser son travail. C'est peut-être pour cette raison qu'il reste aujourd'hui encore méconnu, bien qu'il ait rédigé et traduit plus de 200 ouvrages qui font de lui un pionner des sciences nouvelles et de l'éducation moderne en Iran. Lors d'un discours, il revient en ces termes sur sa carrière: «*Je referais le même chemin si Dieu m'accordait une nouvelle vie. Je me sens satisfait et me réjouis de ce que j'ai accompli jusqu'à maintenant. Chaque fois que mon travail n'aboutit pas, je comprends que je me suis fait des illusions quelque part, et je ne ressens pas de mécontentement. Car ma foi me garde d'être bouleversé…*» Il a continué à travailler jusqu'à la fin de sa vie, et est décédé au cours d'un voyage aux Etats-Unis en avril 1998.

En 1982, l'Association des Professeurs de Langue et Littérature persanes a publié, sous la direction du professeur Mehdi Mohaghegh, un ouvrage en hommage à Ahmad Arâm intitulé *Arâm-nâmeh*, et composé d'articles lui étant dédiés réunis par la communauté littéraire iranienne. *Gohar-e omr* (L'essence de la vie) est un autre ouvrage qui revient sur la carrière d'Ahmad Arâm, et qui comprend notamment l'important entretien de Pirouz Sayyâr, également traducteur de français, avec Ahmad Arâm.



▲ *Ahmad Arâm*

**Exemples de ses traductions**

*Du français au persan:*

-Siegfried, André, *L'âme des peuples*

-Ducasse, Pierre, *Les Grandes philosophies*

*De l'anglais au persan:*

-Durant, William James, *The story of civilization*

-Durant, William James, *Our oriental Heritage*

-Izutsu, Toshihiko, *God and man in the Koran*

-O'Leary, De Lacy Evans, *How Greek science passed to the Arabs*

-Kuhn, Thomas Samuel, *The structure of scientific revolutions*

-Nasr, Seyyed Hussein, *Three Muslim Sages*

-Nasr, Seyyed Hussein, *Islamic science: an illustrated study*

-Arberry, Arthur John, Holt, Peter Malcolm, *Cambridge History of Islam*

-Einstein, Albert, *The Evolution of Physics*

-Popper, Karl Raimund, *Objective knowledge; an evolutionary approach*

-Popper, Karl Raimund, *The logic of scientific discovery*

-Heath, Thomas little, *A Manual of Greek Mathematics* ■

**Sitographie:**

- http://www.hawzah.net/fa/magazine/magart/3282/4627/34385
- http://www.persian-language.org/poetsandauthors-%D8%A2fullcontent24.html
- http://www.anjom.ir/imgs/mafakher/farvardin/ahmadaram.docx
- http://www.ical.ir/index.php?option=com
- http://www.ettelaat.com/new/index.asp?fname=2012 1 1-0410-34-22.htm

# Excursions aux environs de Téhéran

Mireille Ferreira

▲ *Passe d'Alexandre*

**Le circuit des 3000 vallées**

L'été est une saison propice aux randonnées pédestres dans la chaîne de l'Alborz qui surplombe le nord de Téhéran, permettant d'échapper à la chaleur venue des plateaux arides de l'Iran central pour atteindre les zones tempérées de la Caspienne, tout en profitant des paysages grandioses et d'une nature intacte qui s'offrent au regard.

Partant de Téhéran un soir d'été en minibus avec un petit groupe de marcheurs, nous atteignons la petite ville de Tâleghân, point de départ de notre randonnée située au nord-est de Téhéran à 1800 mètres d'altitude.

Une réception de mariage bat son plein sur une place du village. Nous ne pouvons voir que les hommes, quelques-uns dansant et jouant de la musique. Les femmes dansent et chantent sous une toile de réception, à l'abri des regards étrangers. Faisant exception, la mariée, dont le visage est en partie caché par un grand capuchon blanc, quitte un moment ses invitées pour venir nous offrir quelques fruits en signe de bienvenue.

Après quelques moments d'hésitation durant lesquels nous scrutons le ciel, nous finissons par nous lancer dans la longue marche qui nous mènera de 2200 à 3300 mètres d'altitude, sur les beaux sommets de la région d'Alam Kouh (la Montagne d'Alam), entre ruisseaux, névés et troupeaux.

Après ce petit intermède festif, nous reprenons notre minibus pour installer notre campement près d'un ruisseau, point de départ de notre randonnée du lendemain. Certains choisissent de dormir sous la tente, d'autres, les plus courageux,



▲ *3000 vallées - Programme de rénovation de l'habitat rural*



▲ *Le bas-relief qâdjâr de la Passe d'Alexandre*

à la belle étoile. Le choix de la tente se révélera le meilleur car en pleine nuit, un orage éclate et des tentes doivent être montées à la hâte. Avant l'aube toutefois, nous sommes réveillés, baignant dans l'eau, les tentes n'étant pas à l'épreuve de cette forte et improbable pluie d'été.

> Ce dernier jour nous mène vers une petite bourgade de montagne où quelques familles vivent près d'une rivière et de quelques maisons en ruine, vestiges du dernier tremblement de terre du printemps précédent, signe que l'Alborz est encore une zone sismique très active.

Au matin, la pluie finit par se calmer. Nous prenons le petit déjeuner à quelques pas de notre campement, chez l'un des muletiers qui nous accompagneront dans notre circuit. Une succulente omelette aux dattes est préparée par Ali Rezâ, notre guide. Après quelques moments d'hésitation durant lesquels nous scrutons le ciel, nous finissons par nous lancer dans la longue marche qui nous mènera de 2200 à 3300 mètres d'altitude, sur les beaux sommets de la région d'Alam Kouh (la Montagne d'Alam), entre ruisseaux, névés et troupeaux. En soirée, au moment de monter les tentes, la pluie se remet à tomber mais, à notre grand soulagement, elle ne durera pas.

Au troisième jour, nous grimpons jusqu'à 4000 mètres, à travers prés et ruisseaux jusqu'au sommet du Gardoneh Kouh d'où l'on aperçoit neuf autres sommets alentours. Quelques mules portent nos paquetages et l'une d'elles me prête, à l'occasion, sa solide croupe lorsque je suis fatiguée. Les hommes

formant le reste du groupe sont plus résistants, ou plus fiers, pour emprunter la même commodité.

Le soir de ce troisième jour, notre peine est récompensée, nous dressons notre campement près d'une source d'eau chaude, fréquentée par quelques familles de la vallée venues là en villégiature. Nous nous baignons tour à tour dans cette eau sulfureuse et ferrugineuse, très chaude, jaillissant dans une grotte minuscule qui ne contient pas plus de trois personnes à la fois. Une des jeunes filles qui m'accompagnent me fait réciter une formule traditionnelle, que je répète après elle en pénétrant dans l'eau. Le lendemain matin, avant notre départ, nos amis d'un soir, filles et garçons, viendront nous faire leurs adieux et prendre quelques photos de notre groupe.

Ce dernier jour nous mène vers une petite bourgade de montagne où quelques familles vivent près d'une rivière et de quelques maisons en ruine, vestiges du dernier tremblement de terre du printemps précédent, signe que l'Alborz est encore une zone sismique très active. Un programme de rénovation de l'habitat rural est en cours et le haut du village est parsemé de solides maisons de torchis en cours de construction, montées sur un socle de pierres, capable de résister à de violentes secousses.

Après quelques heures de marche, nous retrouvons notre minibus venu nous chercher pour notre retour à Téhéran. Nous sommes alors parvenus sur le versant nord de l'Alborz, proche de la mer Caspienne, que nous atteignons dans une grosse chaleur moite à travers un superbe paysage de végétation tropicale et de rizières.

Il faut savoir que nos muletiers, de



▲ *Le bas-relief qâdjâr de la Passe d'Alexandre*

vigoureux septuagénaires, auront parcouru, durant ces trois longues journées, la totalité du chemin, d'un pied sûr, guidant leurs mules et ne manifestant aucun signe de fatigue, alors que notre groupe de randonneurs était à la peine chaque jour. Au moment de les quitter, nous les remercions chaleureusement de nous avoir permis de découvrir ces fabuleux paysages de l'Alborz.

### Promenade dans les eaux de la gorge de Vâshi (Tang-e Vâshi) dite Passe d'Alexandre, sur la trace des tribus qâdjâres

Au pied d'une masse minérale, formée d'un grand bloc de roches, long de plusieurs kilomètres et haut de 50 à 60 mètres, dénué de toute végétation, un gros torrent sort violemment par une étroite faille. Cette fissure, large de huit à douze mètres et haute de cinquante mètres, ressemble à un coup d'épée dans une grosse branche de bois tendre. C'est la Passe d'Alexandre, magnifique lieu de villégiature, situé à 120 kilomètres à l'est de Téhéran.

Les historiens nous apprennent que ce site est celui des Portes Caspiennes, évoquées dans les chroniques d'Alexandre le Grand: après la destruction de Persépolis, Alexandre poursuit Darius III, le roi perse, pour le battre définitivement et s'emparer de tout son empire. Il a été informé que Darius a emprunté ce chemin pour fuir vers l'Est. C'est après avoir quitté ces gorges qu'Alexandre et ses compagnons découvriront au bord du chemin le corps sans vie de Darius, assassiné et abandonné par ses compagnons.

Pas de chemin, ni de sentier pour longer ce torrent dont les eaux arrivent



▲ *Passe d'Alexandre*

directement de la fonte des glaciers qui descendent d'environ 5 600 mètres du Mont Damâvand. La seule manière de progresser est de marcher directement dans le lit du torrent. Malgré la froideur de l'eau, venue directement des glaciers en amont, et la lenteur de la progression, en raison des galets qui tapissent le fond du torrent, cette promenade est bien agréable pendant les chaudes journées d'été. Le site est magique. L'eau pure, éclairée par une lumière tamisée qui parvient au fond de la gorge après une descente de 60 mètres à travers la faille rocheuse, s'écoule entre deux murs de roches blondes.

Après 10 minutes de marche, une surprise attend le randonneur. Un immense bas-relief, taillé dans la roche, représente une scène de chasse où figurent le roi qâdjâr Fath Ali Shâh, qui régna de 1797 à 1834, et sa Cour. Il fait partie des neuf bas-reliefs rocheux représentant des scènes mythiques, de chasse ou de couronnement, gravées à l'époque de ce roi qâdjâr[1]. Le nom des différents personnages est indiqué, de même que l'information, en bas à droite, que ce bas-relief a été réalisé sur ordre du gouverneur de Firouzkouh, la localité la plus proche. Le texte autour du bas-relief conte l'histoire mythique des Qâdjârs, descendants de Gengis Khân.

La gorge de Vâshi fut empruntée par les tribus qâdjâres venues du Turkménistan, vers la plaine et Téhéran. Au XIXe siècle, les pâturages qui suivent ce premier défilé leur appartenaient. C'était également un des terrains de chasse au mouflon, réservé aux dignitaires. Le bas-relief indiquait en quelque sorte la porte d'entrée du «palais montagnard» des monarques.

Après quinze nouvelles minutes de marche, une large vallée bien verte apparaît, avec ses vaches, ses pâtures et ses haies de peupliers. Une fois arrivés au bout de cette vallée longue d'environ un kilomètre, il nous faut à nouveau marcher dans le torrent au fond d'une seconde faille. Après une petite marche agréable de vingt minutes, une belle cascade ferme le fond du canyon. Et là, en pleine chaleur estivale, peu résistent au plaisir de passer sous ce jet d'eau bienfaisant.



▲ *Muletiers des 3000 vallées*

Nous décidons d'aller au-delà de cette cascade, point habituellement ultime des promeneurs locaux. Il nous faut donc quitter le lit du torrent et grimper un petit sentier le long de la falaise pour passer en amont de la cascade. Le chemin est escarpé mais assez court, et après le passage de gros rochers, la vallée s'élargit, le torrent se fait ruisseau et nous arrivons dans un pâturage marécageux peuplé de roseaux. Le retour vers Téhéran s'effectuera par le même chemin. ■

> Les historiens nous apprennent que ce site est celui des Portes Caspiennes, évoquées dans les chroniques d'Alexandre le Grand: après la destruction de Persépolis, Alexandre poursuit Darius III, le roi perse, pour le battre définitivement et s'emparer de tout son empire.

1. Pour des informations détaillées sur les bas-reliefs rocheux en Iran, voir les articles «L'évolution artistique des bas-reliefs rocheux en Iran» dans les numéros 94 et 95 de *La Revue de Téhéran*.



# La spirale d'Ormouz (1)*

Gilles Lanneau

▲ *Citadelle portugaise, île d'Ormouz*

La spirale d'Ormouz, pourquoi?

Elle a surgi au milieu du texte, quand se révélait la direction du voyage. Un voyage dépassant largement son sens usuel, celui donné par le Larousse: "le fait d'aller d'un lieu à un autre assez éloigné." Le trajet monotone de la vie banale, sur une autoroute de plat pays. Un voyage tracé d'avance, où l'on ne bouge pas du véhicule, où l'on ne change rien au paysage qui défile sous les yeux. Voyage immobile, où rien ne se passe... Quel voyage, alors?... Celui qui nous aspire dans un tourbillon. Tourbillon de la Terre, des planètes, des étoiles. Tourbillon, spirale. Un voyage qui nous force à bouger. Nous fait agir, "interagir", interférer.

La spirale d'Ormouz… Le dictionnaire est ouvert, cherchons.

Spirale: nom féminin (intéressant!) issu du mot spire. Courbe non fermée, composée d'une suite de cercles raccordés.

Compliqué, cherchons à spire.

Spire: du grec *speira*, enroulement. Ensemble des tours d'une coquille enroulée.

Amusant, dans le récit la spirale est dessinée sur une coquille.

Ormouz: île iranienne du Golfe Persique, sur le Détroit d'Ormouz.

Monsieur Larousse aurait pu penser à la ville!

Ormouz.: petite bourgade ensommeillée, à la pointe nord de l'Ile d'Ormouz, sur le Détroit d'Ormouz.

…A Ormouz. Il y a les ruines d'une citadelle portugaise. Un jour, deux voyageurs ont débarqué, dans la chaleur de midi, à l'heure où les braves gens somnolent. Ormouz digérait en plein jour sa pêche ou sa contrebande de la nuit. Ils ont franchi les remparts, ont visité, ont découvert une chapelle oubliée. La chapelle était morte, sa page était tournée. A la sortie du lieu saint, un jeune homme les attendait. Dans sa djellaba blanche, il ressemblait à une apparition. Il leur offrit une poignée de coquillages, puis s'éclipsa. Les coquillages étaient jolis, sans plus. Sauf un, extraordinaire. Il portait sur lui le visage de l'univers. Sur ses deux faces. La face visible, la face cachée. Une spirale, un vortex. Le voyage et la fin du voyage.

…Sous Ormouz, dans le dictionnaire, il y a Ormouzd. Ormouzd, alias Ahoura Mazda, le Dieu unique de Zartousht, la Lumière initiale, le Feu des origines. A l'origine de la spirale, en son centre, il y a un orifice, minuscule, où entre la lumière. Idem à l'extrémité du vortex. Deux lumières, une seule. Le but du voyage.

## 1. LES REGARDS

lspahan, au cœur de l'automne, au cœur de l'Iran. Un taxi nous emmène à travers les faubourgs sud de la ville, vers Golestân-e Shohadâ, la Roseraie des Martyrs. Un cimetière de guerre. Quelle intuition m'a soufflé cette idée bizarre, aujourd'hui?... Je réaliserai ce soir, dans la chambre d'hôtel, en remplissant mon carnet de voyage. Nous sommes en 2003, le dimanche 2 novembre, Jour des Morts (sur le calendrier chrétien).

Il est midi, le cimetière est vide. De l'entrée, il ressemble à un vaste jardin, ordonné, méticuleusement propre, qui cacherait son identité sous des apparences bucoliques. Quelques pas, puis nous nous séparons, Michèle et moi, afin de ressentir le lieu, le vivre, chacun à son rythme, en tête à tête.

J'ai senti la pression des regards. Je m'approche... Une armée de regards, alignée, parfaite. Visages photographiés, par milliers, debout. Au dessous, des dalles en marbre gris, des buissons, des coupes, des fleurs. Buissons vert-espérance, fleurs d'un rouge écarlate, au sang jeune et vivace figé dans son élan. J'interpelle ces regards, offerts à la lecture... Impudique lecture. J'ai honte, je fais taire l'intérieur, essaie de m'oublier.

Je dépasse l'endroit, franchis un bosquet... D'autres regards, encore. Je m'immerge à nouveau. Noyé dans la multitude, minuscule, inconsistant, je marche, je marche, je marche... Je, je, je... Au juste, pourquoi ce je? Ce je me pèse, m'indispose. Quel pronom personnel - ou impersonnel - signifierait simplement témoin anonyme, simple sujet, simple regard. Un regard qui n'existe que par celui de son semblable, face à lui. Face à face de deux je. Je fusionnel, absolu... Le Monde serait ce miroir cher aux poètes de l'Orient où se noient tous les regards, par milliards, à l'infini.

…Petit «je» n'existe plus. Il a quitté la scène. Il s'efface en silence, se fond dans la nature... Puis s'aperçoit qu'il n'est pas mort. Il existe en retrait, se tait, observe... Contemple en lui-même.

Il voit un homme, seul, au milieu d'un cimetière.

## 2. LES DEUX GARCONS

…L'homme n'est pas du pays, cela saute aux yeux. Deux garçons s'approchent. Des adolescents à peine, aux visages ingrats, entre deux âges. Le plus grand l'interpelle, à voix haute:

"Hé! Hé! Hello! Mister, how do you…"

La phrase se perd, par manque de vocabulaire. Géhel se retourne, sourit, par politesse.

''Hé! Hé! Mister!''

Les deux garçons le suivent, s'accrochent à ses basques. Impossible de communiquer. Géhel tente quelques mots. Les garçons se moquent, s'obstinent dans leur monologue stupide.

''Mister! Hé! Hé!''

Géhel s'arrête, les regarde droit dans les yeux, leur fait signe d'aller plus loin, gentiment, fermement. Le plus grand se fâche, vocifère, menace. L'homme fait face, avance d'un pas. Les garçons reculent de deux... Il ne comprend pas cette scène curieuse, incongrue, parmi l'armée du silence. Il continue son errance, tranquille, ignorant les deux énergumènes... Une photo l'interpelle. Un jeune homme sourit, lui sourit. Sourire complice, par-delà les ans, présent.

"Aïe!"

La pierre a touché sa main gauche, à la base du pouce. Douleur aiguë, désagréable. Une rougeur apparaît sous la peau. Les deux garçons se sont arrêtés net, à quelques mètres, surpris d'avoir si bien visé. Un peu effarés aussi. Géhel se retourne, fait mine de s'élancer. Les garçons déguerpissent. Une vieille femme en noir, arrivée sans crier gare, poursuit les chenapans, clopin-clopant, en poussant des cris.

Il s'assied sur un banc... Il connaît la valeur des symboles. Il sait que rien n'arrive jamais par hasard, que tout a un sens, que tout est signe. Un peu plus tard, avec le recul, il saisira. ■

*Ces chapitres sont extraits de l'ouvrage intitulé *La spirale d'Ormouz* mis à la disposition de *La Revue de Téhéran* par son auteur, et dont nous reproduisons des chapitres ici ainsi que dans les numéros suivants.



# *Nouvelles sacrées (XIV)*
# L'opération Tarigh-ol-Ghods

Khadidjeh Nâderi Beni




▲ *Soldats dans la ville de Bostân, lieu de l'opération Tarigh-ol-Ghods.*

Deux mois après l'opération victorieuse de Sâmen-ol-A'emmeh[1] effectuée en septembre 1981, l'armée iranienne planifie une nouvelle opération, plus vaste, poursuivant quatre objectifs principaux, dont la libération de la ville de Bostân et ses cinquante villages limitrophes, la conquête de la région de Hour, l'établissement d'une base militaire qui menacerait l'intégralité de l'Irak dans la région libérée, et enfin, la prise des voies de communication entre les forces irakiennes installées à Ahvâz[2] et Dezfoul[3]. Malgré les importantes reconquêtes territoriales de l'Iran à l'issue de l'opération Sâmen-ol-A'emmeh, une bonne partie du Khouzestân est toujours occupée par l'armée irakienne, notamment l'ouest de la rivière Kâroun, la région de Bostân[4] et Soussanguerd[5], ainsi que les localités limitrophes. Les commandants iraniens veulent faire de l'opération Tarigh-ol-Ghods ("la voie de Qods") le moyen de la libération définitive des régions sous occupation irakienne. La zone opérationnelle s'étend sur une vaste zone de la province du Khouzestân, à la frontière de Hour-ol-Howeizeh et du détroit Tchazzâbeh à l'ouest, le long de la rivière Sâbleh et Nahr-e Abid au sud, et au voisinage des hauteurs Mish Dâgh et Ramli au nord. La zone définie pour l'opération comprend plusieurs fleuves et rivières dont Karkheh, Sâbleh et Neissân.

Suite aux défaites subies durant l'opération Sâmen-ol-A'emmeh qui ont diminué ses capacités logistiques, l'armée irakienne se contente de renforcer ses défenses sur plusieurs axes dont Djâber Hamdân au nord de la rivière Karkheh et Dehlâvieh, Soveidâni et Howeizeh au sud. En vue d'atteindre cet objectif, sa stratégie consiste, dans un premier temps, à profiter du potentiel naturel (les hauteurs, les rivières et les marais, etc.) de la région afin d'édifier des lignes défensives. Par ailleurs, elle assure sa domination sur les ponts stratégiques de Karkheh ainsi que sur les routes nord-sud. Enfin, pour faire face à toute manœuvre iranienne visant à libérer les territoires occupés, l'Irak établit des bases militaires suréquipées à divers endroits, notamment à l'ouest de la ville de Soussanguerd, au nord de Karkheh, et dans le détroit de Tchazzâbeh.

Quant à l'Iran, il se prépare à lancer une vaste offensive pour libérer l'intégralité de son territoire occupé par l'Irak. Après de nombreuses missions de reconnaissance, les commandants de l'armée et du Sepâh planifient l'une des plus vastes opérations de l'histoire de la Défense sacrée. Les forces militaires et les bridages de volontaires, organisées par le Sepâh, sont finalement prêtes. Pour lancer l'offensive, l'armée iranienne tente de s'approcher le plus possible des bases irakiennes. A cette fin, une route de 15 km est construite tout au long des terres de Ramli, au nord de la zone opérationnelle.

L'opération est amorcée le 29 novembre 1981 (le 8 Azar 1360) à une heure du matin. Durant la première étape, les unités opérationnelles du Sepâh arrivent à briser les lignes défensives de l'ennemi sur plusieurs axes, notamment au nord de la zone. A 6 h du matin, la brigade de l'Imâm Hossein réussit à reprendre le détroit de Tchazzâbeh. A 9 h, les Iraniens atteignent tous les objectifs prévus au nord de la zone opérationnelle. Sur l'axe sud, au contraire, ils sont dans une situation défavorable: l'armée irakienne a reçu plusieurs divisions blindées en renfort. Les Iraniens battent en retraite ce jour-là, mais des troupes sont envoyées du nord vers cet axe. Elles traversent la région Abou Tchalâtch pour ensuite atteindre Bostân et Sâbleh.

Le deuxième jour, les forces iraniennes prennent le contrôle de la ville de Bostân. L'armée iranienne s'avançant vers le nord de Sâbleh, les forces irakiennes battent en retraite et se regroupent au sud de Sâbleh.

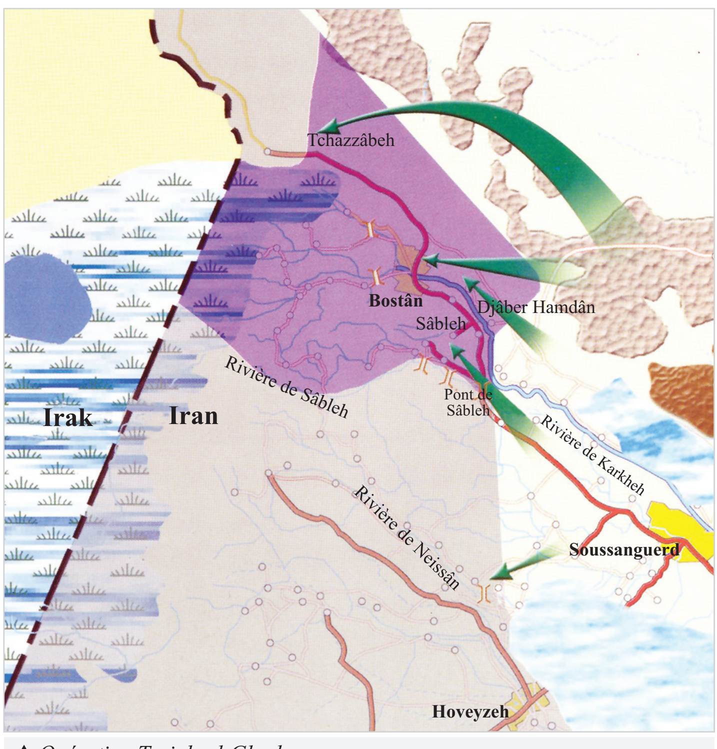
Le sixième jour de l'opération, d'autres troupes (blindées et d'infanterie) arrivent dans cette région pour appuyer les combattants iraniens qui prennent rapidement le contrôle du nord de Sâbleh. Des combats intermittents se prolongent jusqu'au 21 décembre 1981 (30 Azar 1360), date où l'Irak, n'ayant plus la possibilité de résister, cède et abandonne la région.

L'opération Tarigh-ol-Ghods s'achève donc par une victoire décisive de l'Iran qui parvient à libérer plus de 650 km2 de son territoire dont les villes de Bostân et Soussanguerd et le détroit stratégique de Tchazzâbeh. Selon les données statistiques, durant cette opération, plusieurs brigades irakiennes sont anéanties et plus de 3500 Irakiens sont tués ou blessés; en outre, plus de 200 véhicules, 180 chars, douze avions et quatre hélicoptères sont détruits. ■

**Source:**

- Amiriân, Mohammad, *Seyri dar târikh-e djang-e Iran-Arâgh* (Aperçu sur l'Histoire de la guerre Iran-Iraq), 5 vol., Centre des études et recherches de la Guerre, Téhéran, 1367/1988.

1. Pour en savoir plus voir notre article «La fin du siège d'Abâdân», publié in *La Revue de Téhéran*, n° 104, juillet 2014, consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article1918
2. Chef-lieu de la province du Khouzestân.
3. Ville située à 155 km d'Ahvâz, dans la province du Khouzestân.
4. Ville située sur les frontières ouest du Khouzestân, au voisinage de Dasht-e Azâdegân.
5. Ville située à 55 km d'Ahvâz et à 28 km de Bostân.




▲ *Opération Tarigh-ol-Ghods*

# C’est beau dans la tombe

Khalid El-Morabethi

C’est beau dans la tombe,
Le calme absolu, le repos,
Ailleurs, je l’entends chanter, c’est beau,
Un chant doux, envoutant,
Cette voix durera plus longtemps
C’est blanc ici,
Ce n’est plus noir ou gris,
"Continuez d’attendre" me dit une voix grave à côté
En dehors de cette absence, je l’entends encore chanter,
Je l’entends pleurer,
Sur moi.
C’est blanc ici,
Que dois-je faire? Faut-il parler?
Je dois peut-être écrire.
Sur moi,
Sur les autres, la vie, les choses,
Sur les mots peut être, employés sans songer à leur importance
C’est sans doute ici, où tout recommence,
Ou encore, est-ce ici où il faudrait savoir qui je suis?
"Fermez vos yeux et continuez d’attendre" me dit une voix grave à côté
Entre le bruit sourd de ce vide et mes dernières prières, où sont mes rêves?
Mes pensées mes souvenirs
Vers quel lieu mystérieux ont-ils disparu?
Mes questions n’ont pas brisé le chant de l'inconnue,
Aux joues couvertes de larmes,
Et sa voix a pu atteindre dans ce cimetière les cœurs penseurs des âmes.
Ici,
Je tremble,
Ma langue claque,
J’ai peur, pour la première fois,
Mais pourquoi? Ai-je perdu ma foi?
Que dois-je faire ?
Faut-il que je me cherche,
Tout au fond,
Trouver ce point au milieu de ce vaste blanc,
Je crie "Il y a quelqu'un?"
"Silence, continuez d’attendre" me répond-il
Ailleurs,
J’entends toujours la mélodie,
Elle fleurit ma tombe et part en disant,
"Repose en paix, tu avais une vie" ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

---

## S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

## فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- [ ] یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال
- [ ] شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال
- [ ] **1 an 40 000 tomans**
- [ ] **6 mois 20 000 tomans**

Nom de la société (*Facultatif*) — مؤسسه

Nom — نام خانوادگی | Prénom — نام

Adresse — آدرس

Boîte postale — صندوق پستی | Code postal — کدپستی

E-mail — پست الکترونیکی | Téléphone — تلفن

**اشتراک از ایران برای خارج کشور**

- [ ] شش ماهه ۸۵۰/۰۰۰ ریال
- [ ] یک ساله ۱/۷۰۰/۰۰۰ ریال

**S'abonner d'Iran pour l'étranger**

- [ ] **1 an 170 000 tomans**
- [ ] **6 mois 85 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

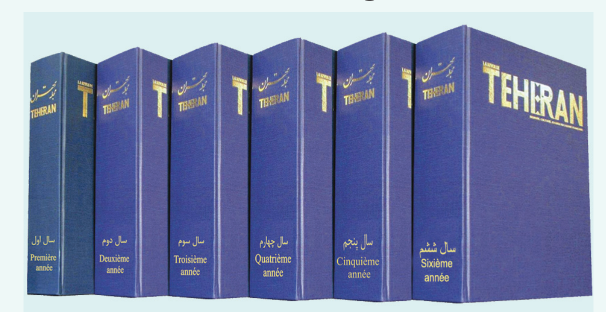
**Banque Tejarat**
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

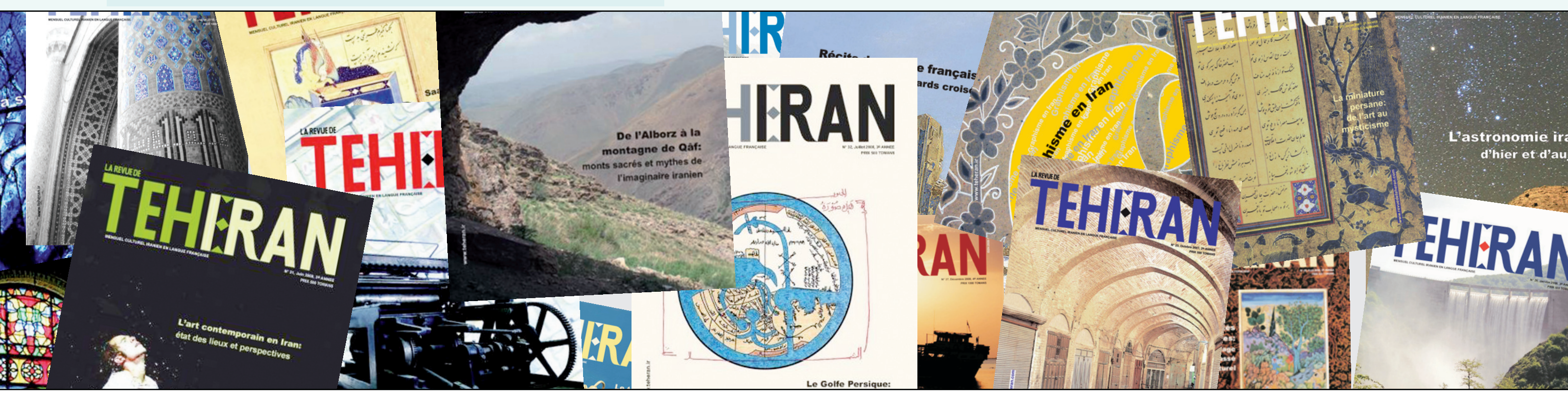
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت،**
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

**L'édition reliée des quatre-vingt-seize premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en sept volumes pour la somme de 12 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.**




دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، ششم، هفتم و هشتم
مجلهٔ تهران شامل هشتاد و چهار شماره درهفت مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب – روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.




## S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

*Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.*

*(Merci d'écrire en lettres capitales)*

**NOM** ______________ **PRENOM** ______________

**NOM DE LA SOCIETE** *(Facultatif)* ______________

**ADRESSE** ______________

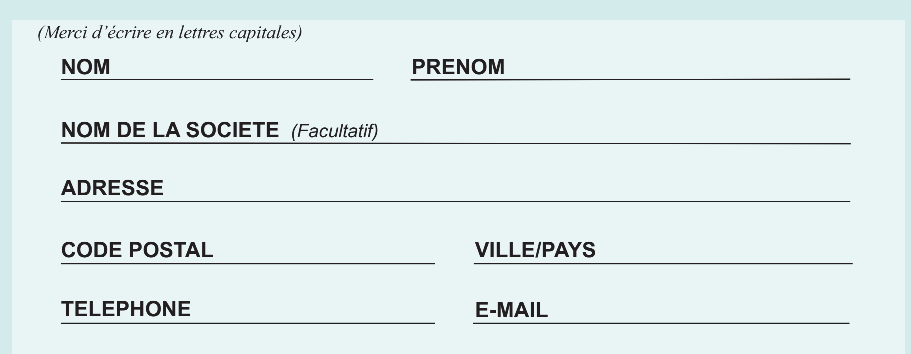
**CODE POSTAL** ______________ **VILLE/PAYS** ______________

**TELEPHONE** ______________ **E-MAIL** ______________



☐ **1 an** 100 Euros

☐ **6 mois** 50 Euros



☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
**IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543**
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

**Point de vente à Paris:**

**Librairie du Pont de Sèvres**
**204 allée du Forum**
**92100 Boulogne**
**Tel: 01 46 08 21 58**

**مجلهٔ تهران**

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

**مدیر مسئول**
محمد جواد محمدی

**سردبیر**
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

**دبیری تحریریه**
عارفه حجازی
بابک ارشادی

**تحریریه**
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
مجید یوسفی بهزادی
ژیل لانو
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه

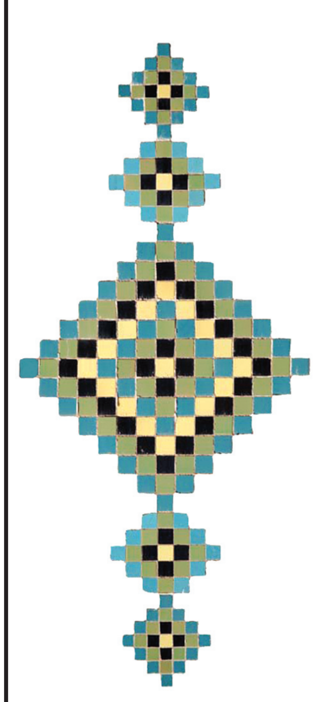
**طراحی و صفحه آرایی**
منیره برهانی

**گزارشگر در فرانسه**
میرِی فِررا
اِلودی برنارد

**تصحیح**
بئاتریس ترهارد

**پایگاه اینترنتی**
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
***Coupe en or de Chosroès, dite Tasse de Salomon. Camée central: le roi trônant. Pièce d'orfèvrerie sassanide. Diam.: 28,2 cm; H.: 5 cm; diam. du camée central, 7,4 cm. Or, grenat, cristal de roche, verre. Cette coupe a appartenu au Trésor de Saint-Denis.***




شاپا: ۲۰۰۸-۱۹۳۶

**ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی**

**شمارهٔ ۱۱۱، بهمن ۱۳۹۳، سال دهم**

**قیمت: ۲۰۰۰ تومان**

**۵ یورو**

**www.teheran.ir**